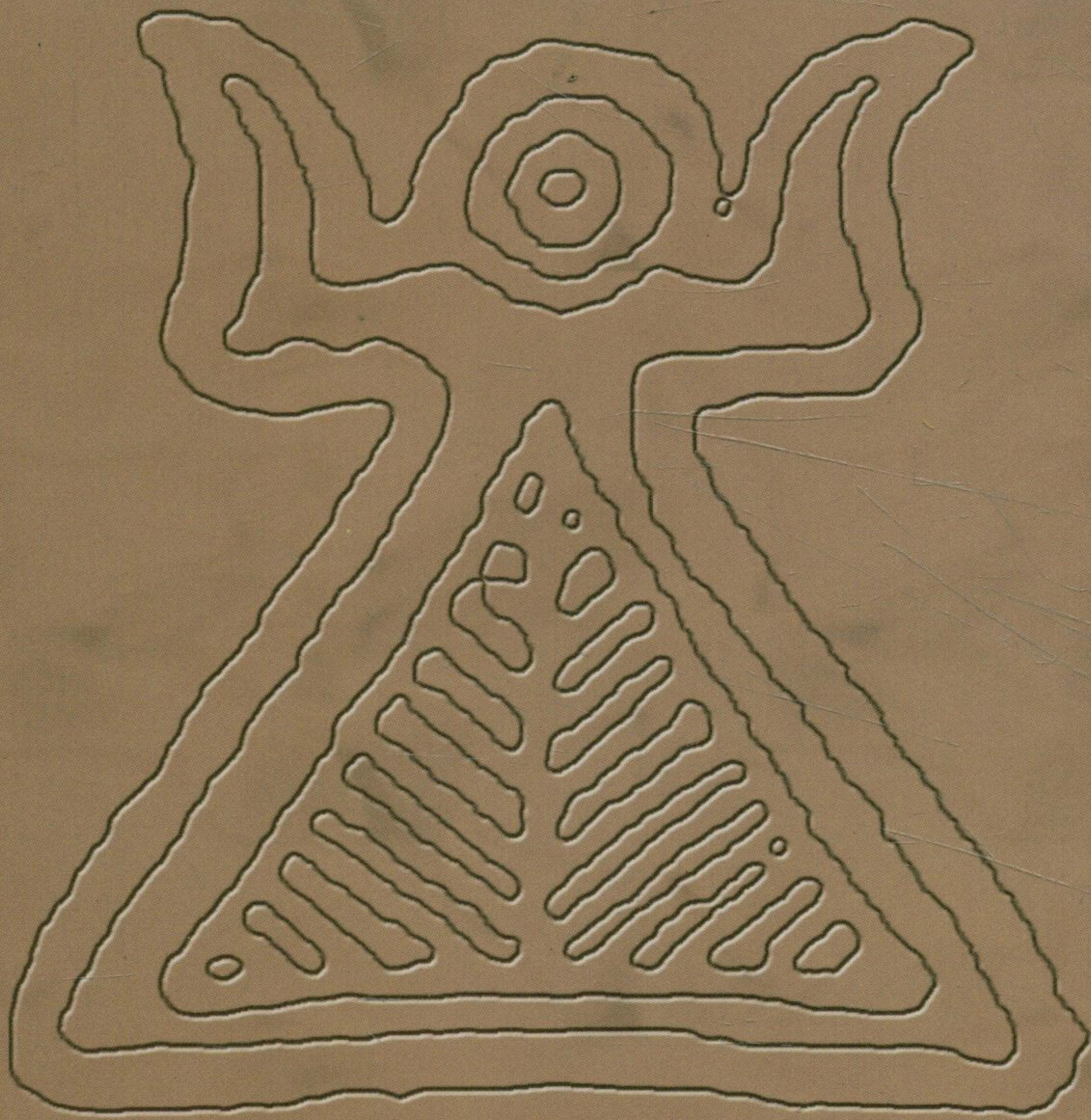


المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
INSTITUT ROYAL DE LA CULTURE AMAZIGHE

ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ ⴷ ⵓⵃⵓⴹ ⵏ ⵜⴰⵙⴱⵉ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ

المرأة والحفاظ على التراث الأمازيغي

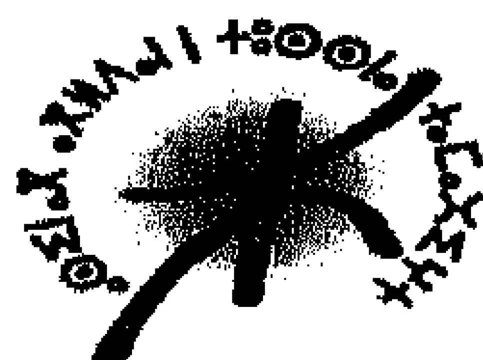


أعمال الندوة الوطنية التي نظمت يومي 26 و 27 يوليوز 2005

تنسيق : الحسين أيت باحسين

المرأة
والحفاظ على التراث الأمازيغي

ⵜⴰⴳⵍⴷⵉⵜ ⵏ ⵍⵎⴰⵖⵔⵉⴱ
ⴰⵙⵉⵏⴰⴳ ⴰⴳⵍⴷⴰⵏ
ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ
ⵎⵎⴰⵙ ⵏ ⵜⵖⵓⵔⵉⵡ ⵜⵉⵙⵏⴰⵍⴳⴰⵏⵉⵏ ⴷ ⵜⵙⵏⴰⵎⴰⴷⴰⵏⵉⵏ



المملكة المغربية
المعهد الملكي
للثقافة الأمازيغية
مركز الدراسات الأنتروبولوجية والسوسيولوجية

سلسلة الندوات والمناظرات - رقم: 14 -

ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ ⴷ ⵓⵃⵓⴹ ⵏ ⵜⴰⴽⵙⵉ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ

المرأة والحفاظ على التراث الأمازيغي

أعمال الندوة الوطنية التي نظمها مركز الدراسات الأنتروبولوجية والسوسيولوجية
بالرباط يومي 26 و27 يوليوز 2005

التنسيق: الحسين أيت باحسين

الرباط 2008

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

مركز الدراسات الأنتروبولوجية

سلسلة الندوات والمناظرات – رقم: 14 –

العنوان	:	المرأة والحفاظ على التراث الأمازيغي
التنسيق والمراجعة العامة	:	الحسين أيت باحسين
الناشر	:	المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
الإخراج التقني والمتابعة	:	مركز الترجمة والتوثيق والنشر والتواصل
صورة الغلاف	:	الصورة الرمزية للإلهة "تانيت"
الإيداع القانوني	:	2008 MO 1419
ردمك	:	9954 – 28 – 005 - 7
المطبعة	:	مطبعة المعارف الجديدة – الرباط

شكر وتنويه

إنني ممتن بالشكر والتنويه لكل من ساهم في العمل على أن ترى أشغال ندوة: "دور المرأة في الحفاظ على التراث الأمازيغي والنهوض به" النور.

وأخص بالذكر:

- السيد أحمد بوكوس، عميد المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الذي لا يتوانى في دعم كل الأنشطة التي تخص المرأة الأمازيغية سواء تعلق الأمر بعقد ندوات أو الاحتفال باليوم العالمي للمرأة وذلك منذ 2004، بمقر المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية،
- كل من لبى دعوة مركز الدراسات الأنتروبولوجية والسوسيولوجية من أجل المشاركة، أثناء انعقاد الندوة، في تعميق النقاش في ما يخص "دور المرأة في الحفاظ على التراث الأمازيغي والنهوض به"،
- السيدة حكيمة بوخريص والسادة الحسين وعزي ومحمد ألحيان ومصطفى جلوق وحمو بلغازي الذين سهروا على إنجاح أشغال الندوة ويسروا إعدادها للنشر،
- السيد الخطير أبو القاسم الذي قام بمراجعة كتابة النصوص الأمازيغية بتيفيناغ،
- السيد أحمد الشعبيهي، مدير مركز الترجمة والتوثيق والنشر والتواصل، الذي قام بمراجعة المداخلة باللغة الإنجليزية للباحثة خديجة السقال،
- العاملات والعاملين في خزانة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية وكذا السيدة نادية قيدي والسيد مصطفى الحضيكي بوحدة النشر بالمعهد للجدية التي يتم بها تقديم الخدمة التي تتطلبها انتظارت الباحثين.

عن اللجنة العلمية

الحسين آيت باحسين

تقديم:

تتجه الأبحاث والدراسات في العقود الأخيرة إلى الاهتمام أكثر بوضعية المرأة داخل المجتمع كنتيجة لظهور وعي مجتمعي عام أذكته دينامية حركة نسوية نشيطة تطالب بإلحاح بضرورة رفع الحيف الذي يطال المرأة داخل المجتمع وتحسين وضعيتها في كافة المجالات في أفق المساواة بين الجنسين. ويتم الاعتماد في هذه المرافعة على أن التقدم الحاصل في هذا الصدد يشكل دعامة من دعامات التقدم المجتمعي الشامل المرتكز على تنمية وتأهيل كافة الموارد البشرية والذي تحتمه الآن ظروف المنافسة الشديدة في زمن العولمة. كما يتم اللجوء إلى اعتماد حقوق الإنسان المتعارف عليها عالميا للدفاع عن هذا التوجه المساواتي.

ويسعى هذا التوجه المساواتي الحقوقي التنموي في بلادنا (فيما يخص وضعية المرأة) إلى التحسيس بدونية هذه المكانة في المجالات القانونية والاقتصادية والاجتماعية في أفق إعلاء هذه المكانة تعزيزا للاختيارات الديمقراطية والحداثية ومساهمة في النقاش العام حول تأهيل المجتمع ومختلف مكوناته من أجل المشاركة الفعالة في التنمية الوطنية الشاملة.

وفي إطار هذه المقاربة الإرادوية لا يأتي وصف وتحليل دور المرأة الفعلي في تطور المجتمع إلا بصفة عرضية، كما هو الشأن بالنسبة للحديث عن دورها في التحرر والاستقلال، الغاية منه توظيفه كآلية من آليات الإقناع بضرورة تحسين وضعيتها في المجتمع على كافة الأصعدة.

وعلى ما يبدو فإن هذه المقاربة الآداتية، بالرغم من أهدافها النبيلة، تبقى قاصرة في الإحاطة بكافة جوانب الدور الهام الذي تقوم به المرأة من أجل التقدم المجتمعي الشامل. ومن هنا محاولات إبراز دور المرأة في التطور المجتمعي قصد فهمه أولا والتعريف به ثانيا بغض النظر عن أشكال توظيفه في النقاشات الدائرة

حول علاقة تحقيق المساواة في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والقانونية والثقافية بقضايا التنمية الشاملة والمستدامة.

فالمرأة الأمازيغية في إطار المجتمع التقليدي، وقبل ظهور الوعي العصري بالهوية، لعبت دورا مهما في إنتاج وإعادة إنتاج الثقافة الأمازيغية بالحفاظ على التقاليد الأمازيغية في الحياة اليومية من خلال اعتنائها بشؤون الأسرة وتربية الأطفال والمشاركة النشيطة في الحياة الاقتصادية المرتبطة بالزراعة وتربية المواشي والإبداع الحرفي لتوفير حاجيات الاقتصاد المعاشي، وما يصاحب ذلك من التعبير الفني عن مشاغل الجماعة وخوالج النفس وإبراز الذات الجماعية والفردية بتهيئ طقوس الانتقال والمناسبات العامة وبإبداع أشكال التزين وبقرض الشعر والمشاركة في حفلات الرقص والغناء الجماعي.

وبما أن التحولات الناجمة عن بروز المجتمع العصري لم تعد تسمح بالحفاظ على التراث الأمازيغي باستعمال آليات إعادة إنتاج التقليد الشفوي ظهرت حركة ثقافية أمازيغية في المغرب منذ منتصف ستينيات القرن الماضي سعت إلى استعمال أساليب جديدة للحفاظ على التراث الأمازيغي والنهوض به عبر العمل المباشر وعبر تحسيس وإقناع المجتمع بضرورة تحمل مسؤوليته في هذه الصدد. وقد انخرطت المرأة في هذه الحركة المجتمعية في المجالات التنظيمية والإبداعية بالكتابة الشعرية والنثرية وبالغناء. كما ساهمت في مجال التوعية العامة عن طريق المشاركة في الندوات وبواسطة الكتابة الصحافية، ولها أيضا إسهام جاد في مجال البحث العلمي الرامي إلى دراسة اللغة والثقافة الأمازيغيتين.

ويأتي هذا الكتاب، الذي هو ثمرة أشغال ندوة، ليلقي بعض الضوء على هذا الدور التقليدي والعصري الذي قامت وتقوم به المرأة للحفاظ على الهوية الوطنية وعلى التراث الأمازيغي والنهوض به، مساهمة في التنمية الشاملة للمجتمع المغربي.

دور المرأة الأمازيغية
في الحفاظ على البعد الأمازيغي للهوية المغربية
من خلال إبداعاتها[1]

الحسين **آيت باحسين**
باحث بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

منطلقات:

لقد أصبح من البديهيات اليوم أن كل شكل من أشكال الفن مصدر لا ينضب من المعلومات المتعلقة بالحياة وبنظام الأفكار وباهتمامات الناس السيكولوجية والفلسفية. ففي إطار النظريات الفلسفية الخاصة بالبعد القيمي للمنتوج الفني، أصبح كذلك من البديهيات أن المنتوج الفني لا تقدر قيمته في ذاته – أي من خلال المادة المصنوع منها ومن خلال شكله وألوانه والرسوم التي يتكون منها فقط – بل إن قيمته مرتبطة أشد الارتباط بمعرفة المجتمع ذاته وبالظروف الجغرافية والتاريخية والثقافية التي نشأ وتطور فيها.

وبخصوص المنتوج الفني المغربي، سيكون من باب القفز على الواقع التاريخي القول بأن تأثيرا ثقافيا وحضاريا مّا وحده هو المحدد لخصوصياته. لأن المجال الجغرافي للمغرب جعله منذ أقدم العصور في وضعية الانفتاح على مختلف الثقافات والحضارات؛ وأن ما كان يضفي عليه دائما صفة المغربية هو البعد الأمازيغي. فالبحر الأبيض المتوسط في الشمال جعله دائما منخرطا في حضارة البحر الأبيض المتوسط؛ والصحراء جنوبا ربطته أشد الارتباط بباقي القارة الإفريقية؛ والبلدان المغاربية شرقا تعتبر امتدادا تاريخيا وثقافيا منذ أقدم العصور وتجعله منفتحا جغرافيا على المشرق وضمنه بلدان الشرق الأوسط؛ والمحيط الأطلسي غربا يجعله منفتحا على الغرب وعلى بقية العالم.

هذه الوضعية الجغرافية تجعل المغرب ملتقى الثقافات والحضارات التي ساهمت في تشكيل هوية الفن المغربي وفي إبراز خصوصيته المتميزة.

---

[1] اقتصرنا أثناء الندوة على عرض الجزء الخاص بدور المرأة الأمازيغية في الحفاظ على ما يمكن تسميته ب: "**الرمزية الممتدة**"؛ نظرا لكون التوقيت المخصص للعرض لا يسمح بتفصيل الحديث عن مختلف الجوانب الأخرى من مساهمات المرأة الأمازيغية في الحفاظ على البعد الأمازيغي للهوية المغربية من خلال إبداعاتها؛ ونظرا لكون بعض الجوانب الأخرى التي تمت معالجتها في هذا الموضوع قد كانت موضوع عروض أو نشر قبل ذلك. وقد عدنا إليها هنا لأن تلك العروض كانت جد محدودة المجال التواصلي، ولأن هذا النشر المومأ إليه قد كان، إضافة إلى محدوديته التواصلية هو أيضا، غير موفق في نشر النص بحيث اختلطت فقراته وتم تأخير بعضها وتقديم بعضها الآخر؛ فلم يستقم المعنى من خلال ذلك الشكل من النشر؛ العودة إلى:

الحسين آيت باحسين: "إبداعات المرأة الأمازيغية والحفاظ على الهوية المغربية"، جريدة: *"إيمازيغن"*، العدد 6، 30 ماي – 30 يونيو 2004، ص. 14.

وقد تم أيضا نشر المقال المومأ إليه أعلاه في جريدة *"العالم الأمازيغي"* حيث تم تصحيح الأخطاء الواردة في النشر الأول، العودة إلى:

الحسين آيت باحسين: "إبداعات المرأة الأمازيغية والحفاظ على الهوية المغربية"، جريدة: *"العالم الأمازيغي"*، العدد 94، مارس 2008 – 2958، ص. 7.

الكتابات الأدبية والتاريخية والإثنوغرافية وتشييء[2] المرأة الأمازيغية:

من خلال أغلب الكتابات الأدبية والتاريخية والإثنوغرافية – القديمة والوسطوية منها أو الحديثة – عن المرأة الأمازيغية، لم تنل هذه الأخيرة (المرأة الأمازيغية) من الأوصاف؛ من طرف البعض ممن يصنف النساء تصنيفات تتعلق بمشاركتهن إلى جانب الرجل في جل مجالات الحياة؛ إلا وصف: "**مرا ؤ حمارا**"!

فهذا مؤرخ من العصر القديم يقول: "إن المحاريث في القرن الميلادي الأول كان يجرها بالمغرب الأقصى حمار من جهة وامرأة من جهة أخرى"[3]. ومن العصر الوسيط يربط البكري قوتها بالحمير حيث يؤكد "أن المرء كان يشاهد الفتاة العذراء المنتمية إلى هذه القبيلة (يقصد البرغواطيين) تقفز فوق ثلاثة من الحمير مضمومة إلى بعضها فتتخطاها دون أن تلامسها بفستانها"[4]. وهذا مؤرخ اجتماعي من جنوب المغرب يلاحظ أن المرأة في الجنوب تشقى أكثر من غيرها في المناطق الأخرى، فيعبر عن ذلك بأنها "**مرا ؤ حمارا**"! في الوقت الذي يصف فيه غيرَها في منطقة أخرى بـ"**مرا ؤ خسارا**" وفي أخرى غيرهما بـ "**مرا ؤ تيجارا**".[5]

ولم تُحَدَّد للمرأة الأمازيغية من الوظائف؛ من طرف البعض الآخر ممن يقدم وصفات لتلبية الرغبات الخاصة بالنزوات وتدبير شؤون البيت؛ إلا وظيفة "**الجارية للذة**"! حيث قيل عنها: (من أراد "**الجارية للذة**"، فـ"**بربرية**"؛ في حين قيل عن غيرها: من أرادها خازنة، فـ"رومية"؛ ومن أرادها للولد، فـ"فارسية"؛ ومن أرادها للرضاع، فـ"زنجية")[6] !

لقد استمرت هذه الصورة أيضا عند كثير من الإثنوغرافيين الأوروبيين الذين كتبوا عن المغرب مثل المستكشف "**دو سيكَونزاكَ**" (**de SEGONZAC**) الذي يقول عن المرأة الريفية: "المرأة الريفية (...) لا تصلح إلا للقيام بدور متواضع تصبح فيه في نهاية المطاف مصدر لذة في صغرها، و**دابة تحمل الأثقال** عندما يتقدم بها السن"،[7]

---

[2] اعتبارها مجرد شيء من الأشياء التي يتم استعمالها وتوظيفها لقضاء مصلحة أو تلبية حاجة.

[3] امحمد العلوي الباهي: *المرأة المغربية عبر التاريخ*، الطبعة الأولى، دار الثقافة للطباعة والنشر، الرباط، 1988، ص. 80.

[4] حميد التريكي: "المجتمع المغربي خلال القرنين الخامس والسادس للهجرة"، *مذكرات من التراث المغربي*، المجلد الثاني، 1984، ص. 224.

[5] بما أنه ينبغي ألا نذكر موتانا إلا بالخير، فلا داعي لتوثيق زلته هذه ! إضافة إلى أن مثل هذه الأوصاف، التي كانت توصف بها المرأة، كانت شائعة في مختلف المناطق المغربية؛ لم تسلم منها لا السوسية ولا المراكشية ولا الفاسية ولا غيرهن في مناطق أخرى؛ وهي نعوت، وإن مدحت نساء مدينة معينة، فقد هجت – إلى حد الإهانة أحيانا – نساء باقي مناطق المغرب! إنها عقلية بائدة – بالرغم من وجود فئات لا زالت تتشبث بعقلية "*السيطرة الذكورية*" (نعت مستمد من عنوان كتاب للعالم السوسيولوجي: "بيير بورديو" (Pierre BOURDIEU, *La domination massculine*, Paris, Editions du Seuil, 1998). إنها عقلية تستند إلى النظرة الدونية للمرأة بصفة عامة وللمرأة القروية بصفة خاصة وللمرأة الأمازيغية بصفة أخص.

[6] عزيز العظمة: *العرب والبرابرة (المسلمون والحضارات الأخرى)*، رياض الريس للكتب والنشر، لندن- قبرص، الطبعة الأولى، أغسطس 1991، ص. 32؛ عن المختار بن الحسن بن بطلان، "رسالة جامعة لفنون نافعة في شراء الرقيق"، في: *نوادر المخطوطات*، ج 4، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، 1951.

[7] René Marquis de SEGONZAC : *Voyages au Maroc (1899-1901)*, Paris, Armand Colin, 1903, (409 pages avec 178 photographies dont 20 grandes planches hors-texte, panoramas en dépliant et 1 carte en couleurs dépliante hors-texte).

تلك هي الصورة التي رسختها عصور السبي التي كانت المرأة الأمازيغية موضوعا له، خاصة من طرف الخلافة الأموية وعمالها في شمال إفريقيا. ففي قولة عبد الرحمان بن حبيب المشهورة: "إن إفريقية اليوم أصبحت إسلامية كلها وقد انقطع السبي منها والمال"، ما يدل على ما كان سائدا في العصر الأموي من طمع الخلفاء الأمويين في أموال الأمازيغ وسباياهم"[8]، لا رغبة في أسلمتهم. ويدل على ذلك أيضا ما نهجه عبيدة بن عبد الرحمان من "سياسة العسف حتى جمع من الإماء والجواري والعبيد والخصيان والدواب والذهب الشيء الكثير"[9]. كما يدل عليه أيضا ما يخبرنا به ابن خلدون من "أن الخلفاء (الأمويين) كانوا يطالبون الولاة بالوصائف البربريات(...) فكانوا يتغالون في جمعهم ذلك وانتحاله"[10].

إن أحد أؤلائك الخلفاء الأمويين يراسل عاملا له بشمال إفريقيا[11] ويطالبه بإرسال جارية تتوفر على مجموعة من المواصفات التي ينسجها من مجرد مخيلته. فقد "كتب هشام[12] إلى عامله على إفريقية. أما بعد، فإن أمير المؤمنين[13] لما رأى ما كان يبعث به موسى بن نصير إلى عبد الملك (بن مروان) رحمه الله تعالى، أراد مثله منك وعندك من الجواري البربريات الماليات للأعين الآخذات للقلوب، ما هو معوز لنا بالشام وما والاه. فتلطف في الانتقاء، وتوخ أنيق الجمال، وعظم الأكفال، وسعة الصدور، ولين الأجساد، ورقة الأنامل، وسبوطة العصب، وجدالة الأسؤق، وجثول الفروع، ونجالة الأعين، وسهولة الخدود، وصغر الأفواه، وحسن الثغور، وشطاط الأجسام، واعتدال القوام، ورخامة الكلام، ومع ذلك، فاقصد رشدة وطهارة المنشأ. فإنهن يتخذن أمهات أولاد والسلام"[14].

وهذا ابراهيم بن القاسم الرقيق القيرواني يتحدث عما قام به كل من عقبة بن نافع وحسان بن النعمان بصدد سبي النساء من أجل إرضاء الخلفاء الأمويين ومن أجل الاتجار

وقد اقتبسنا ترجمة قولة "دو سيگونزاك"عن محمد الصغير الخلوفي: "المرأة الأمازيغية من خلال رحلة المركيز "دو سيكونزاك" إلى المغرب (1889 – 1901)، تقديم وتلخيص"؛ ضمن: *"ملفات عن تاريخ المغرب"*، مارس / أبريل 1998، العدد 19، السنة الثانية، ص. 14.

[8] محمود إسماعيل: *الخوارج في المغرب: ليبيا، تونس، الجزائر، المغرب، موريطانيا*، دار العودة – بيروت، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1976، ص. 29.

[9] محمود إسماعيل: نفس المرجع، ص. 30.

[10] محمود إسماعيل: نفس المرجع، ص. 32.

[11] لقد أكثر خلفاء بني أمية من تعيين ولاة لهم في شمال إفريقيا، لا من أجل نشر الإسلام، بل من أجل خيراتها. ففي المغرب وحده تم تعيين ثمانية ولاة بعد موسى بن نصير، حسب ما أورده الأستاذ عبد الله العروي في كتابه: *مجمل تاريخ المغرب*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، الطبعة الأولى، 2007، ص. 144.

[12] هشام بن عبد الملك بن مروان الأموي.

[13] يتحدث هشام بن عبد الملك بن مروان عن نفسه، ك"أمير للمؤمنين"، آمرا عامله أن يقتدي بما كان يقوم به موسى بن نصير تجاه أبيه عبد الملك بن مروان؛ لا بإرسال مجرد جوار، بل بإرسال "جارية تحت الطلب" (انظر الوصفة في النص أعلاه) !

[14] محمد الطالبي: *الدولة الأغلبية 186 – 296 / 800 – 909 (التاريخ السياسي)*؛ تعريب المنجي الصيادي، نشر دار الغرب الإسلامي، 1985، ص. 39؛ عن *مجلة تيفاوت*، العدد 4، نونبر – دجنبر 1994، ص. 63.

والقولة مأخوذة اصلا من كتاب محمد الطالبي بالفرنسية:

Mohamed TALBI, *L'Emirat Aghlabide, 184 – 296 / 800 – 900 (Histoire politique)*, Librairie d'Amérique et d'Orient, Adrien – Maisonneuve, Paris VI, 1966 (Publication de la Faculté des Letrres de Tunis).

فيهن. فيقول بصدد الأول (عقبة): "ومضى (...) حتى دخل السوس الأقصى. واجتمع البربر في عدد لايحصى فلقيهم فقاتلهم قتالا شديدا ما سمع أهل المغرب بمثله. فقتل منهم خلقا عظيما[15]، وأصاب نساء لم ير الناس في الدنيا مثلهن، فقيل: إن الجارية منهن كانت تبلغ بالشرق ألف دينار أو نحوها"[16]. ويقول بصدد الثاني: "أما حسان بن النعمان فلما قدم على عبد العزيز بن مروان أهدى إليه مائتي جارية من خيار ما معه. ويقال إنه كان معه من

---

15 مما يستغرب له القارئ – غير المتخصص في التاريخ – خاصة لدى مؤرخي العصور الوسطى وفي الدرجة الأولى أمران إثنان:

أولهما: هذه الأعداد الهائلة من "البربر"، "التي لا تحصى" – حسب تعابير أولئك المؤرخين - والتي أثخن فيها كل قائد عربي، وكل مرة، قتلا وفتكا شديدين مقرونين بالسبي والغنائم والإذلال ومتصفين بالقتل الذريع والأبرح وبالآلاف؛ بحيث لا يكاد يخلو أي كتاب من كتب المؤرخين الوسطويين من تكرار عبارات مثل:

- "وأثخن في البربر وسبى وغنم."؛ ص. 144
- " وأحصيت القتلى في هذه الوقيعة فكانوا مائة وثمانين ألفاً. وكتب بذلك حنظلة إلى هشام وسمعها الليث بن سعد فقال: ما غزوة كنت أحب أن أشهدها بعد غزوة بدر أحب إلي من غزوة القرن والأصنام."؛ ص. 145
- " ثم زحف إليهم عبد الرحمن بن حبيب سنة إحدى وثلاثين فقتل عبد الجبار والحارث وأوعب في قتل البربر. وأثخن فيهم وزحف إلى تلمسان سنة خمس وثلاثين فظفر بها ودوخ المغرب وأذل من كان فيه من بربر."؛
- " وقدم محمد بن الأشعث والياً على إفريقية من قبل أبي جعفر المنصور فزحف إليه أبو الخالاب ولقيه بسرت فهزمه ابن الأشعث وقتل البربر قتلاً ذريعاً."؛ ص.146
- "، فسرح إليهم ابن عمه سليمان بن الصمة في عشرة آلاف فهزمهم وقتل البربر أبرح قتل."؛ ص. 148

إلى درجة أننا لو قمنا بجرد إحصائي، فقط، للأعداد المقتولة لوصلنا إلى إحصاء لسكان يتجاوز عددهم ما يفرضه المنطق والواقع المحتملين !!!

وتلك العبارات مأخوذة من "تاريخ ابن خلدون؛ الجزء السادس" ص. ص. 144 – 148؛ ابن خلدون الذي يعتبر من بين المؤرخين الوسطويين القلائل الذين أنصفوا كثيرا تاريخ الأمازيغ.

هل يعود ذلك إلى الوظيفة الإيديولوجية للمؤرخ، خاصة حين ينتمي أو ينحاز إلى الفئة الغالبة، أم إلى نقل البعض عن البعض دون الإشارة إلى ذلك !!!

إضافة إلى أن هناك نصوصا أخرى تشير إلى نقيض هذا التصور الذي يجعل جيش الفاتح، أو الغازي، يقوم بمجرد نزهات عسكرية يقتل وينتصر ويسبي ويؤسس قلعا ومدنا ويخلف ولاة يحرصون على استمرار الجباية والخراج والزكاة والذمة ...، وغيرها من التسميات العديدة لنفس المسمى وهو سلب خيرات المستهدفين من طرف بني أمية الذين جعلوا من الأنفة والحمية العربية عماد حكمهم، كما يؤكد ذلك الأستاذ عبد الله العروي (مجمل تاريخ المغرب، 2007، م. س.، ص. 143)؛ ومن بين تلك النصوص، نص لنفس المؤرخ حين يقول: "بعث الخليفة جيشا جرارا من دمشق يقدره المؤرخين [كذا في المرجع] بإثني عشر ألفا والبعض الآخر بسبعين ألفا، على رأسه كلثوم بن عياض. توغل الجيش المذكور داخل المنطقة حتى أشرف على وادي سبو وهناك طوقه الخوارج وهزموه. فهلك معظمه ولجأ الباقي إلى عدوة الأندلس" (الأستاذ عبد الله العروي، تاريخ المغرب، 2007، م. س.، ص. 145).

ثانيهما: هذا التعميم الذي نلمسه لدى أغلبية أولئك المؤرخين، بحيث نلاحظ (أو أصبحنا نعرف) اليوم أن أحداثا وقعت في مناطق من شمال إفريقيا ونسبت إلى مناطق أخرى (إذ أصبحنا مؤكدين اليوم أن كلمة "سوس"، مثلا، لا تعني ما نقصده بها اليوم وإن كان الأستاذ عبد الله العروي يرفع فقط جانبا جد محدد من اللبس حين يقول: "تعني كلمة سوس آنذاك جنوب وادي سبو"؛ مجمل تاريخ المغرب، 2007، م. س.، ص. 144، الهامش رقم 1). ومن هنا كانوا يُسقطون أحكاما مرتبطة بفترة مّا أومكان أو زمان مّا على فترات أو أمكنة أو أزمنة أخرى؛ وبالتالي ينشئون أو ينشئ المحدثون من مؤرخينا خرافات لا صلة لها بالتاريخ الواقعي، مثل قصة تسمية "أسفي" علاقة بإدخال رجلي فرس الفاتح العربي في مياه المحيط الأطلسي متأسفا على كونه لا يستطيع الاستمرار في الفتوحات وراء هذا المحيط العظيم فتأوه قائلا: "وا أسَفي!" ومن هنا سميت المدينة ب: "أسَفِي!"؛ بينما اسم المدينة راجع إلى كونها توجد في مصب النهر الذي تعنيه كلمة: "أسَفِي" بالنسبة لمن لا يجهل الأمازيغية.

16 الرقيق القيرواني، ابراهيم بن القاسم : *تاريخ إفريقية والمغرب*، تحقيق عبد العلي الزيدان وعز الدين عمر موسى، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، 1990، ص. 15.

السبي خمسة وثلاثين ألف رأس[17] مما لم يدخل المشرق مثله (...)، فانتخب منها عبد العزيز ما أحب"[18]. وقيل: "بل أخذ منه عبد العزيز كل ما كان معه من السبي. وكان قد قدم معه من وصائف البربر بشئ لم ير مثله جمالا. فكان "نصيب" – الشاعر- يقول: حضرت السبي الذي كان عبد العزيز أخذه من حسان، مائتي جارية: منها ما يقام بألف دينار"[19].

أما عن حملات موسى بن نصير في المغرب الأوسط والأقصى؛ فهذا سعد زغلول يقول: "كانت أشبه ما تكون بنزهات عسكرية[20] كما يقال. فالكتاب لا يتكلمون إلا عن أعداد خيالية من السبي والأسرى تصل في بعض المدن[21] إلى 100 ألف رأس وأكثر"[22]؛ وهذا ابن عذاري يصف لنا كيف أن موسى بن نصير لم يهتم أثناء ولايته على المغرب إلا بالجري وراء جمع الجواري المسبيات، حيث يقول: "لما قرأ عبد العزيز بن مروان الكتاب وأن الخمس من السبي ثلاثون ألفا، استكثر ذلك. ورأى أنه وهم من الكاتب لكثرته فكتب إلى موسى يقول له: "إنه قد بلغني كتابك تذكر أن خمس ما أفاء الله عليك ثلاثون ألف رأس، فاستكثرت ذلك وظننته وهما من الكاتب فاكتب الحقيقة". فكتب إليه موسى: "قد كان ذلك وهما من الكاتب على ما ظنه الأمير، والخمس أيها الأمير: ستون ألف رأس ثابتا بلا وهم". فلما بلغه الكتاب، عجب كل العجب وامتلأ سرورا"[23]

دور المرأة الأمازيغية في بناء الخصوصية المغربية:

ليس بإمكان أي باحث موضوعي، في تاريخ شمال إفريقيا، أن يتجاهل أو يغض الطرف عن الدور البارز الذي قامت به المرأة الأمازيغية عبر مختلف العصور

---

[17] لم يتحمل حتى مشقة تسميتهن بما يعبر عن آدميتهن، بل اكتفى بنعث "رأس" كأنهن "رؤوس أغنام أو أبقار" !!!

[18] الرقيق القيرواني: نفس المصدر، ص. ص. 36 -37.

[19] ابن عبد الحكم: *فتوح إفريقية والأندلس*، تحقيق عبد الله الطباع، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1964، ص. 65.

[20] كيف يمكن تصور وفهم هذا الوصف (النزهات العسكرية) في بداية احتكاك المتحاربين، خاصة إذا استحضرنا مختلف مقاومات الأمازيغ بقيادة كل من "كسيلة" (أكسيل)، انظر على سبيل المثال:

محمد الطالبي: "*كسيلة [القرن الأول هـ / السابع م]*"، ترجمة رياض المرزوقي، *دائرة لمعارف التونسية*، الكراس 4، 1994، ص. ص. 62 – 65.

Mohamed A.kli HADDADOU, «Kusila, Prince berbère du 7ème siècle après J.C., chef de la résistance à la conquête arabe», in *Les Berbères célèbres*, Alger, BERTI Editions, 2003, p. 74 – 75.

و"الكاهنة" (تيهيّا / دَاهيا)

محمد الطالبي: "الكاهنة [القرن الأول هـ / السابع م]"، ترجمة رياض المرزوقي، *دائرة المعارف التونسية*، الكراس 4، 1994، ص. ص. 56 – 61.

Mohamed A.kli HADDADOU, «Kahina, de la résistance berbère à la conquête arabe», art. cit., p. 76 – 78.

وميسرة وغيرهم؛ وإذا عرفنا أن مقاومات شديدة أخرى، من طرف الأمازيغ، كانت من قبل ضد البيزنطيين والوندال والقوط والفيزيقوط والرومان، وكذا مع اليونان والقرطاجيين والفراعنة من قبل؛ هذا إذا اعتمدنا فقط على ما وصل إلينا من نصوص كتبها خصوم الأمازيغ.

[21] شهادة تثبت بأن للأمازيغ قبل إسلامهم مدنا وجدها العرب وغيرهم آهلة بالسكان. فلماذا أصاب الجفاف المصادر الوسطوية فيما يتعلق بأخبارها وأحوالها العمرانية والبشرية والمؤسساتية وغيرها من الجوانب الأخرى المتعلقة بما هو حضري؟!

[22] عبد الحميد سعد زغلول: *تاريخ المغرب العربي*، الجزء الأول، منشأة المعارف، 1979، ص. 241.

[23] ابن عذاري المراكشي: *البيان المغرب، في أخبار الأندلس والمغرب*، الجزء الأول، الطبعة الخامسة، تحقيق ومراجعة ج. س. كولان وإ. ليفي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1998، ص. 40.

التاريخية في الحفاظ على كيان الشخصية والهوية المغربية وفي بناء الثقافة الوطنية. لقد ظلت حاضرة في مختلف المجالات النضالية[24] والسياسية[25] والثقافية[26] والتنموية[27].

فإذا ما طرحنا جانبا ذهنية عصور السبي؛ التي كانت المرأة الأمازيغية أثناءها موضوعا للسبي (خاصة من طرف الخلافة الأموية وعمالها في شمال إفريقيا)، وإذا ما تجاوزنا ذهنية المرحلة التي تقدم فيها النساء والبنات الأمازيغيات كلوحات فلكلورية في المهرجانات الفلكلورية والمناسبات الرسمية (خاصة في المرحلة الاستعمارية)؛ فإننا نجد المرأة الأمازيغية دائما إلى جانب الرجل في إطار المساهمة في الحفاظ على شخصية المغرب وهويته التاريخيتين والحضاريتين وفي بناء الثقافة الوطنية.

---

[24] لقد خلد التاريخ الكثير من أسماء النساء اللائي ساهمن عبر تاريخ المغرب إلى جانب الرجال في مقاومة الأجانب وفي الدفاع عن الأرض أو عن المؤسسات التي ينتمين إليها مثل **الأمازونات والكركونات وداهيا** (الكاهنة) **وفانو المرابطية ونطو الزيانية وعدجو موح العطاوية وزوجة محمد الحراز الريفية** التي قتلت ضابطا إسبانيا **وتافرياضت بلفروخ،** البنت التي حملت السلاح دفاعا عن قبيلتها في الأخصاص، و**نطو زوجة رحو بن شحموط** التي ساهمت في مقتل الضابط البرتغالي في دكالة؛ واللائحة، عبر الزمان والمكان، طويلة لايسع المجال لمحاولة استكمالها.

[25] تاريخ المغرب السياسي والدبلوماسي حافل أيضا بأسماء النساء اللائي ساهمن في إرساء قواعد الدولة وفي ربط العلاقات بين المغرب وبعض الدول الأجنبية في عصورهن؛ فلا داعي مثلا لتفصيل الحديث عما قامت به كل من كنزة بنت زعيم أوربة زوجة إدريس الأول وأم إدريس الثاني وجدة الأمراء الأدارسة، وما لعبته زينب النفزاوية في توجيه الأحداث السياسية والدبلوماسية المتعلقة بتأسيس الدولة المرابطية وما قامت به السيدة الحرة كحاكمة على مدينة تطوان لمدة 30 سنة وكزواج سياسي مع أحمد الوطاسي؛ هذا الزواج السياسي الذي قامت به أيضا "اللا لو" كبنت السلطان أحمد الوطاسي وزوجة محمد الشيخ السعدي؛ وما أقدمت عليه شيمسي من مبادرة دبلوماسية مع السلطان المريني؛ وسحابة الرحمانية أم عبد المالك السعدي التي قامت بدور دبلوماسي لدى السلطان العثماني من أجل الحصول على الحكم لابنها؛ ودور للا الضاوية زوجة محمد بن عبد الله في ربط علاقات المغرب مع كثير من دول أوروبية أصبحت معها مدينة الصويرة مركزا لتلاقح الثقافات وتعايش الأديان والأعراق.

ولابد من إبداء ملاحظة حول علاقة المرأة بالسلطة السياسية عند الأمازيغ، استمرت منذ العصور القديمة حتى العصور الحديثة، وهي العلاقة المبنية على مكانة المرأة ضمن العلاقات العائلية والاجتماعية والانتمائية بين الأفراد والجماعات؛ فالمرأة محور هذه العلاقات، فعبرها وعبر الأخوال يتم الانتماء والإرث: المادي والمعنوي ويتم قبول السلطة السياسية كذلك. فكثير ممن تنسب أسماؤهم إلى أمهاتهم، والعلاقة بين الإخوة تتم عبر العلاقة الانتمائية للأم، والتحالفات الجماعية،القبلية منها والفيدرالية، تقوم – من بين ما تقوم عليه- على جملة من أساليب وأشكال الرضاعة؛ وزواج مؤسسي الدول القائمة بالمغرب كان دائما يأخذ بعين الاعتبار هذه الأعراف وكذا محاولات الصلح والتحالف بين السلاطين تلجأ إلى هذه الأعراف وذلك منذ قيام الدولة الإدريسية إلى الدولة العلوية.

[26] إضافة إلى ما قامت به المرأة – عبر التاريخ - من دور في مجال الأدب (الشعر، الحكاية، الألغاز، ...) والتربية (تلقين العادات والتقاليد وتعليم اللغة للناشئة، ...)؛ فهناك أدلة مكتوبة على وجود أديبات وعالمات وفقيهات ومتصوفات في مختلف العصور – على الأقل منذ العصر الموحدي- مثل زينب الموحدية (ابنة يوسف بن عبد المومن الموحدي: أديبة وفقيهة)، حفصة بنت الحاج الركّونية (المصمودية الأندلسية: شاعرة مشهورة بالأندلس ومربية الأميرات الموحديات بمراكش)، للا خناثة (زوجة المولى إسماعيل وأم السلطان محمد بن عبد الله: عالمة وفقيهة ومربية)، رحمة المرغيتية (فقيهة وعالمة)، عائشة تاتيكّيت (فقيهة)، للا تيعزّا السملالية (متصوفة)؛ وغيرهن كثيرات لا يسع المقام هنا لجرد أسمائهن كلهن.

[27] إضافة إلى ما تقوم به من أدوار في تدبير شؤون البيت ضمن محيط مجالي لا ينحصر دائما، كما يعتقد غالبا في محيط البيت؛ تتوفر المرأة الأمازيغية على مجموعة من الآليات العرفية - عرف "تامازّالت" (ⵜⴰⵎⴰⵣⵣⴰⵍⵜ) أو "عرف الكد والسعاية" نموذجا - التي تجعلها تساهم في تنمية الاقتصاد الأسري وكذا المحلي والجهوي؛ بل إن منتوجها يعرف رواجا على مستوى الاقتصاد الوطني وكذا الدولي؛ كما هو الشأن بالنسبة لما تساهم به في إنتاج النسيج عامة والزرابي خاصة، وزيت أركّان بوظائفه التغدوية والطبية والتجميلية.

فمنذ العصور القديمة إلى اليوم، يحتفظ لنا التاريخ بأسماء شهيرات من النساء ساهمن في الحفاظ على الهوية المغربية في مختلف المجالات. بل ومنهن من شاركن في تدبير شؤون الدولة والمحافظة على العرش المغربي مثل **كنزة الأوربية الإدريسية**[28] **وزينب النفزاوية المرابطية**[29] و**الزهراء الوطاسية**[30] و**السيدة الحرة**[31] **وخناثة بنت بكّار الإسماعيلية**[32].

---

[28] هي ابنة إسحاق الأوربي وزوجة إدريس الأول وأم إدريس الثاني وجدة الأمراء أحفادها الأدارسة؛ وهي بتعبير الأستاذ امحمد الباهي العلوي: "أميرة بنت أمير وزوجة أمير وأم أمير وجدة أمراء". وبالرغم من أن تاريخ ولادتها وتاريخ وفاتها لم يعرفا بالضبط والتدقيق، فإن سنة 213 هـ / 828 م، تاريخ وفاة إدريس الأول، تشهد على حياتها.
لقد كانت ذات حسن وجمال وحياء وبهاء وكمال وكانت لها مكانة بارزة في إرساء قواعد الدولة الإدريسية. إذ، بعد أن شاهدت مصرع زوجها إدريس الأول واغتيال خادمها راشد ومقتل والدها وخنق ولدها إدريس الثاني، قررت الأخذ بزمام الحكم والمشاركة في تدبير أمور الدولة؛ فاستطاعت أن تقوم بتوزيع الأدوار بين أحفادها التسعة، تفاديا للصراعات والانقسامات التي تنتج في مثل هذه الوضعية السياسية بين وارثي السلطة. (عن امحمد الباهي العلوي، *المرأة المغربية عبر التاريخ*، ص . ص. 26 – 40، بتصرف).
لقد كان زوجها "لا يفعل شيئا إلا بموافقتها، وكانت إليها المشورة في دولته" (عبد القادر الملحوني، "مسيرة الفن الشعبي في الوسط النسوي"، *مجلة الفنون*، السنة الثانية، العدد 9-10، إصدار وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، يوليوز – غشت 1975، ص. 238.
وكشأن كل الشهيرات من الأمازيغيات، وإن لم تنعت بالكاهنة، فإن المصادر الوسطوية لم تقدم - لا بشأن حياتها ولا بشأن نسبها - معلومات دقيقة وضافية. فقد "اختُلِفَ في نسبها، فقيل إنها بنت إسحاق بن محمد بن عبد الحميد الأوربي شيخ قبيلة أوربة، زوّجه بها إثر نزوله عليه بوليلي ومبايعته، وقيل إنها من قبيلة نفزة التي كانت تسكن بالقرب من فاس، واكتفى آخرون فقالوا إنها جارية مولدة من تليد البربر"، علي بن أبي زرع الفاسي: *الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس*، مراجعة عبد الوهاب بنمنصور، الطبعة الثانية، المطبعة الملكية، الرباط، 1999، ص. 29، الهامش، 37.
وإذا ذهب ابن أبي زرع إلى أن ادريس الأول كان لقاؤه مع عبد الحميد الأوربي (ابن أبي زرع: نفس المصدر أعلاه، ص. ص. 21-22)، فإن عبد الوهاب بن منصور يقول: "والصواب أن صاحب وليلي يوم وصول الإمام إدريس بن عبد الكامل إلى المغرب هو إسحاق بن محمد بن عبد الحميد الأوربي" (ابن أبي زرع: نفس المصدر أعلاه، ص. 22، الهامش 19)؛ وبذلك يتأرجح نسب الأميرة كنزة، من حيث الأب، بين ثلاثة أجيال !!!

[29] ابنة إسحاق الهواري الذي كان، على ما يظهر، تاجرا موسرا، كما تدل على ذلك التجارة التي كانت له بأغمات. وليس من المستبعد أن يكون قد هاجر إليها غداة الغارة التي تعرضت لها القيروان من قبل البدو والهلاليين. كانت على قدر كبير من الجمال والذكاء. وقد تزوجت في أول الأمر بأمير مصمودي من الأطلس الكبير. بعد ذلك تزوجت بأكبر شخصية في بلدها: أغمات؛ وهو لقوط بن يوسف المغراوي الذي كان ينتمي إلى مجموعة من الأمراء المغراويين الذين تولوا الحكم في عدة أقاليم ومدن مغربية. بعد سيطرة المرابطين على أغمات كموقع استراتيجي، سياسيا وعسكريا وتجاريا؛ وبعد أن قضوا على لقوط المنتمي إلى زناتة خصومهم في الصحراء؛ تزوجت بالقائد الأعلى للمرابطين، أبو بكر اللمتوني. وقد كان هدفها تفادي مصير غير مؤتمن من طرف من حاربهم زوجها لقوط بالسيف حتى مات؛ أما هدف أبو بكر فهو المصاهرة مع أهل أغمات وأبناء المصامدة من أجل تسهيل الأحلاف السياسية وتوثيقها. إلا أن هذا الأخير تعامل معها، كما يقول نيتشه عن المرأة، كاستراحة للجندي المحارب. وحين اضطر إلى التوجه نحو الصحراء، بعد ما توصل بأنباء مزعجة؛ أوصى ابن عمه وخلفه يوسف بن تاشفين بأن يتخذها زوجا له؛ وبذلك يصبح زوجها الرابع ورجل أحلامها؛ ما دامت قد كانت، في شبابها، ترفض كل من خطبها إذا لم يستطع أن يكون في يده مصير المغرب. وقد كانت زينب تساعده بآرائها السديدة وتسانده في مسؤولياته الشاقة؛ بدءا بتنحية أبي بكر عن إمارة المغرب، بعد عودته من الصحراء؛ بدهاء ودبلوماسية وبدون تنازل يوسف عن إمارة المغرب، وبلا إراقة دم بينه وبين ابن عمه الذي "*فضل*" العودة إلى الصحراء. وقد أنجبت معه أمراء، سيرفعون لواء الدولة المرابطية، ليس فقط في المغرب، بل وفي الأندلس. (أنظر محمد زنيبر: "زينب النفزاوية"، *مذكرات من التراث المغربي*، المجلد الثاني، 1984، ص. ص. 138 – 143، بتصرف).

[30] انظر على سبيل المثال ما كتبت عنها السيدة أمينة اللوة، في "أميرات العرش المغربي عبر التاريخ"، *مجلة الفنون*، السنة الثانية، العدد 9-10، إصدار وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، يوليوز – غشت 1975، ص. 162.

وهذه المشاركة في تدبير شؤون الدولة نجد لها صدى منذ العصور القديمة في ما وصل إلينا من أخبار **الحورية كاليبسو**[33] (القرن 12 ق. م.)، وما قامت به **الملكة أورانيا**[34] زوجة بطوليموس (Ptolémée) ابن جوبا الثاني (JUBA II) بعد أن قُتِل هذا الأخير من طرف كاليكولا (Caligula)[35] (القرن الرابع الميلادي)، وفي ما يحكى عن **الملكة تين**

---

[31] انظر – على سبيل المثال - مقالا مفصلا عن حياتها الشخصية والسياسية للمؤرخ المغربي محمد ابن عزوز حكيم بعنوان: "السيدة الحرة: العاهلة الفذة"، ضمن *مذكرات من التراث المغربي*، المجلد 3، 1985، ص.ص. 128 – 135.

[32] هي زوجة السلطان مولاي اسماعيل وأم السلطان مولاي عبد الله وجدة محمد بن عبد الله الذي تكفلت بتنشئته، بحيث رافقها حيث رحلت، (كسفرها إلى المشرق من أجل الحج سنة 1143 هـ / 1730 م). كانت مستشارة لزوجها المولى اسماعيل كما كانت متضلعة في الآداب والعلوم الشرعية. لمزيد من التفاصيل، انظر على سبيل المثال، مقال للسيدة: أمينة اللوه: "أميرات العرش المغربي عبر التاريخ"، *مجلة الفنون*، م.س.، ص.ص. 158-166.

[33] تجعلها المصادر، التي أوردت قصتها، متزامنة مع أحداث تروادة (القرن 12 ق. م.). فقد خلدت أساطير الإغريق ومرويات الرومان وآثار المغاربة قصتها في تاريخ البحر الأبيض المتوسط. لقد ذكرها هوميروس (في القرن 9 ق. م.) ورواها الشعراء المتجولون القدماء ودونها ثلاثة من الأدباء العظام في عصور متفاوتة وهم: **هوميروس** (Homère) في القرن التاسع قبل الميلاد، **وفيرجيل** (Virgile) في القرن الأول قبل الميلاد **ودانتي** (Danté)(1265 – 1321). (عن الباهي العلوي، مصدر سابق، ص 82، بتصرف مع إضافة التواريخ وكتابة أسماء الأعلام بالحروف اللاتينية).

[34] لما توفي الملك يوبا الثاني سنة 18 م، وخلفه في الملك ابنه بطليموس، حفيد كليوباترة (Cléopatre) من ابنتها كيليوباترة سلينة (Cléopatre Séléné) ؛ احتفظ بطليموس على عرشه المغربي في هناء وسعادة مدة 17 سنة إلى أن تولى على عرش قياصرة الروم "كاليكولا" (CALIGULA) ، الإمبراطور "السفاح" (...) فسال لعاب "كاليكولا" لما وصل إليه من خبر احتفاظ "أورانيا" بكنوز جدتها "كليوباترة"، فاستدعى بطليموس إلى روما حيث اغتاله وأمر بمصادرة ممتلكاته. لكن "أورانيا" (Aurania) استطاعت، بعد وصول خبر اغتيال زوجها، أن تجعل خطط السفاح كاليكولا مجرد أحلام لم يتمكن من تحقيقها ولم يحفظ له التاريخ إلا بصفة السفاح؛ هذه الصفة التي لازمته إلى الأزمنة الحديثة؛ حيث كان وموضوعا لرواية تقدم لنا نموذجا للديكتاتوري في أبشع صور الديكتاتورية ونموذجا للسفاح العبثي، خاصة بعد أن ماتت أخته وحبيبته، في آن واحد، "دروسيلا" (Drusilla) (انظر رواية "ألبير كامو": "كاليكولا"):
Albert CAMUS: *Caligula*, Paris, Gallimard, 1994.

[35] "كاليكولا" (Caligula): امبراطر روماني معاصر ل"بطليموس" (Ptolémée) ابن "يوبا الثاني"(Juba II)؛ واسمه الحقيقي هو: (Caïs Cæsar Augustus Germanicus). أما كلمة (Caligula) فهي تصغير لكلمة: (Caliga) التي تعني باللاتينية : "الحذاء"، وبالتالي فالمعنى الحرفي لكلمة "كاليكولا" هو: "الحذاء الصغير". وقد لقي تنشئته وتربيته من قبل جنود هم اللذين أطلقوا عليه هذا اللقب. أما من الناحية السياسية فكل من "بطليموس" و"كاليكولا" ينحدران، من السلالة الإمبراطورية الرومانية: الأول من جهة أمه: "كليوباترة سليني" (أو كليوبياترة الصغيرة) ابنة الإمبراطور "أنطوان أوغوسطين" : (Antoine Auguste) وكليوباترة المصرية ؛ والثاني ينحدر، من حيث القرابة العائلية، من الإمبراطور "أوكتاف أوغوسطين" (Octave Auguste) أحد الجنرالات الثلاث الذين شكلوا "الحكم الثلاثي الروماني الثاني" (Second triumvirat) وبالتالي فهو وبطليموس أبناء عمومة؛ لكن "كاليكولا" لم يأخذ بعين الاعتبار لا علاقة القرابة ولا أخلاق الضيافة لكونه وضع حدا لحياة بطليموس وهو في ضيافته بمدينة "ليون" ؛ ويمكن العودة إلى الرواية التاريخية التالية، للاطلاع على وصف الأحداث التي تؤثث لفرضية "كاليكولا" السفاك !
Josiane LAHLOU & Jean-Pierre KOFFEL, *Ptolémée de Maurétanie : Le dernier Pharaon*, Alger, Editions Dalimen, 2005.
وللاستزادة من الآراء حول دحض فرضيات المبخسين لمُلك بطليموس وفرضيات الحاصرين لدواعي مقتل بطليموس من قبل "كاليكولا" في الجوانب النفسية كالغيرة من سلهامه الأرجواني وهندامه "الأميري / الإمبراطوري"، وللاستزادة – من جهة أخرى – من فرضيات من يذهبون إلى أن الدواعي تتجاوز ما هو سيكولوجي إلى ما هو استراتيجي سياسي واقتصادي يتطلع إلى السيطرة على حوض البحر الأبيض المتوسط آنذاك، بناء على أكبر قدر ممكن من مشروعية الانتماء إلى كل من الحضارة الفرعونية واليونانية والرومانية والأمازيغية؛ يمكن الرجوع إلى مقال للأستاذة حليمة غازي تحت عنوان: "عودة إلى وفاة بطليموس، ملك موريطانيا الأمازيغي":
Halima GHAZI BENMAISSA, «Encore et toujours sur la mort de Ptolémée, le roi amzigh de Maurétanie», Rabat, *Hespéris Tamuda*, Vol. XXXIII, 1995, p. 21-37.

هينان[36] (القرن الرابع الميلادي)، وما أوردته الروايات التاريخية عن القائدة / الحاكمة **الكاهنة**[37] (أواخر القرن السابع الميلادي)[38].

كما نجد من بينهن متصوفات وناسخات وفارسات وغير ذلك مما كان يعتقد في غالب الأحيان أنه حكر على الرجال.

ففي مجال التصوف "عرف إقليم سوس عددا كبيرا من السيدات اللائي كن نبراسا يستضاء به في الأسر العلمية، من بينهن **لالا تاونو** المربية الشهيرة بالإقليم وهي والدة الشيخ الصالح أحمد بن موسى المعروف ب "سيدي حماد ؤموسى ؤ تزروالت" (ق 10 الهجري)[39].

ومن الصالحات **للا عزيزة تيسكسيويت** (ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵄⴰⵣⵉⵣⴰ ⵜⵉⵙⴳⵙⵉⵡⵉⵜ) التي قال عنها أبو العباس أحمد الخطيب الشهير بابن قنفذ والمتوفى سنة 810 هـ / 1407 – 1408م: "رأيت منهم، بالمغرب الأقصى في طرف سكسوية من جبال درن بموضع يقال له القاهرة، [الحرة] الصالحة عزيزة السكسوية وتبركت بها وجلست معها وهي متوجة في صلح بين فئتين عظيمتين. ولها أتباع من ارجال وأتباع من النساء. وكل طائفة اشتغلت بالمجاهدة والعبادة في جهة ما يخصها (...) وهي فصيحة جدا في أجوبتها وأوامرها ووعظها. ورأيت الناس يتزاحمون عليها. وما رأيت ألين من كلامها في السؤال عن الحال. ولها كرامات مشهورة. ركب إليها الرئيس الشهير صاحب مراكش عامر بن محمد الهنتاتي، وجلس معها كثيرا وقال لي، بعد ان انفصل عنها:"يا فقيه هذا هو العجب، تبادرني بالجواب عما يخطر في

---

[36] كانت مملكتها، حسب الروايات، تتكون من الخيام المتنقلة؛ وبذلك سميت ب "تين هينان" أي "ملكة الخيام" بالأمازيغية. وقد جعلت الروايات منطلقها من جنوب المغرب في اتجاه تامنراست ببلاد الطوارق / التوارگ. ولقد أكدت الأركيولوجيا صحة تلك المرويات باكتشاف قبر "تين هينان" سنة 1925 من طرف منقب أمريكي. (العلوي الباهي، ص. ص، 87 – 88)؛ كما يمكن الرجوع إلى:

محمد الطالبي: "*الكاهنة [القرن الأول هـ/ السابع م]*"، م. س.، ص. 56 – 61.

Mohamed Akli., HADDADOU, «Kahina, de la résistance berbère à la conquête arabe», art. cit., p. 76 – 78.

[37] لقد أومأ ابن خلدون إلى اسمها الحقيقي – وإن احتفظ هو أيضا بلقب الكاهنة – كما ذكر نسبها وما قامت به من مقاومة شديدة دفاعا عن الأرض والثرواث بعد موت كسيلة. لم ينصفها خصومها لا في ما قامت به من أجل أرضها ولا من أجل ذويها ولا حتى في تسميتها باسمها الحقيقي، ولم يحصل الاتفاق عليه بين المؤرخين. وهذ ما جعل المفكر التونسي محمد الطالبي يلاحظ أن تسمية "الكاهنة ليس سوى لقب أطلقه عليها العرب. فيبدو أنها سميت دَهْيَة (...) ويمكن ألا تكون دَهْيا أو دَمْيَة، أو دَامْيَة أو دَاهِيَة أو دَحْيَة سوى اختلافات في الرسم ويُسجِّل نفس التردد في شأن نسبها. فيبدو أنها ابنة ثَاتِيت، أو كذلك ماتيا (ماتياس ماتيو Mathias / Mathieu ابن تيفان / تيوفان Théophane) (...) فقد تزوجت الكاهنة نفسها – فيما يبدو – يونانيا. وكان لها بالفعل/ كما يؤكد لنا، ابنان: أحدهما بربري النسب، والثاني من أب يوناني. وكانت أيضا، على عكس ما ظن، مسيحية العقيدة لا يهوديتها. (...). وتمنحها الأسطورة 127 سنة من العمر، قضت منها 35 ملكة على الأوراس (...). قد رفعت الكاهنة القفاز الذي ألقاه كُسَيْلة (...)؛ في مرحلة أولى تم لها النصر (...) وعاملت الأسرى العرب معاملة حسنة وتبنّت من بينهم، بفضل طقس الإرضاع المصطنع البربري، قائدا ذا نفوذ، هو خالد بن يزيد – ويسمى كذلك يزيد بن خالد- وينسب إليه دور التجسس لصالح حسّان. (...) وتقدم لنا الملكة، وقد أصبحت واثقة من هلاكها، تنصح أبناءها بتغيير المعسكر في الوقت المناسب (...) وقبل أن تسقط قتيلة بجانب بئر سُمّيت طويلا باسمها (...) ويرى فيها بعض المؤرخين المحدثين نوعا من جان دارك Jeanne d'Arc بربرية"؛ الرجوع إلى:

محمد الطالبي: "الكاهنة [القرن الأول هـ / السابع م]"، م. س.، ص. 59.

وحسب ما وصلنا من الأخبار حول مصيرها، هو أنه قطع رأسها وتم إرساله إلى الخليفة الأموي كثمن للحرب:

Mohamed Akli HADDADOU, «Kahina: âme de la résistance berbère à la conquête arabe», art. cit. p. 77.

ومصيرها هذا أقل غموضا، من الناحية التاريخية والسياسية، من مصير كل من طارق بن زياد وإسحاق الأوربي!

[38] امحمد العلوي الباهي: *المرأة المغربية عبر التاريخ*، الطبعة الأولى، م. س.، ص. ص. 82-91.

[39] محمد المنوني: "المؤسسات التعليمية الأولى بسوس"، *مجلة المناهل*، العدد 34، السنة 13، يوليوز 1986، ص. 87.

نفسي وما قدرت أن أراجعها في كل ما طلبت مني. وما رأيت أنفذ من حجتها فيما تحتج علي به في الذي يتوقف فيه." وكان عامر بن محمد من الأذكياء الفصحاء الذين لا يقهرون بحجة. وهو من العظماء ورؤساء الدنيا كلامهم في ذلك حجة. وكان في جيش صحيح يزيد على ستة آلاف. وأقام حركة بمال جزيل. وكان قاصدا لحصار السكسوي [في جبله ليدخل تحت طاعته فأمرته بالرجوع وألزمت له طاعة السكسوي]. فرجع وجاءه كتابه بخدمته وطاعته. وأخبرني بعض الفضلاء أن لها في مقامات الصالحين حالا عظيما."[40]

ومن الناسخات والورّاقات: **عائشة تاتيكّيت** (ⵜⴰⵜⵉⴳⴳⵉⵜ) (1245هـ / 1830م) التي خطت بيدها مصحفا شريفا ومؤلفين هما: "مطالع المسرات بجلاء دلائل الخيرات" و"كتاب مدارك التنزيل و حقائق التأويل"[41].

ومن بين الفارسات **الزعيمة فانو المرابطية** التي لم يستطع الموحدون حين داهموا مدينة مراكش (13-03-1147) أن يقتحموا قصر الحجر (القصبة) الذي اعتصم به المرابطون، إلا بعد موتها؛ إذ كانت تخرج لقتال الموحدين بشجاعة وبطولة كبيرين وفي إطار هيئة رجل؛ وكان الموحدون أنفسهم يتعجبون من قتالها[42].

أما في ما يتعلق بدور المرأة الأمازيغية في مقاومة الأجنبي والدفاع عن الأرض وعن الإنسان القاطن في هذه الأرض، فيستحق أن يكون وحده، لا موضوع مقال أو مقالات[43]، بل موضوع كتاب أو كتب أو أطروحات جامعية. فالبعد التاريخي يعتبر "من الأبعاد المهملة في حركة الاهتمام بقضايا المرأة"[44] في بلادنا. كما أن بعض الكتب التي اهتمت بالمرأة المغربية ركزت في أغلب ما تناولته من نماذج نسوية على المرأة في بعض الحواضر المعدودة وفي الفترة المعاصرة، دون استقصاء لنماذج نسوية من البوادي ساهمن هن أيضا، عبر التراب الوطني وعبر التاريخ، في المقاومة ضد الأجنبي[45].

---

[40] أبو العباس أحمد الخطيب الشهير بابن قنفذ القسنطيني : *أنس الفقير وعز الحقير*، اعتنى بنشره وتصحيحه محمد الفاسي و أدولف فور، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، مطبعة أكدال، الرباط، 1965، ص.ص. 86-87.

[41] محمد المنوني: نفس المرجع، ص. 110.

[42] محمد المنوني: نفس المرجع، ص. ص. 252-253.

[43] انظر على سبيل المثال ما كتبه الأستاذ محمد شفيق عن شعر المقاومة في الأطلس المتوسط وشرقي الأطلس الكبير في المقالات التالية:

- محمد شفيق: "التراث المجهول: قصيدة في الحماس الوطني، *آفاق: مجلة اتحاد كتاب المغرب*، عدد 3، السنة 3، 1966، ص. ص. 90-93.
- محمد شفيق: "التراث المجهول: تصنيف مختصر للأغاني والرقصات المازيغية"، *آفاق: مجلة اتحاد كتاب المغرب*، العدد 5 و6، 1967، ص. ص. 11-13.
- محمد شفيق: "الشعر الأمازيغي والمقاومة المسلحة في الأطلس المتوسط وشرقي الأطلس الكبير (1912-1934)"، *مجلة أكاديمية المملكة المغربية*، عدد 4، نونبر 1987، ربيع الثاني 1408، ص. ص. 69-99.

وانظر بصفة خاصة ما خصصه في هذا المقال الأخير للشاعرة "تاوكرات" ضمن ص.ص. 87-99)؛ ويمكن العودة أيضا إلى كتيب:"فرانسوا رينيي" (François REYNIERS) الذي الإحالة عليه في مقاله هذا، وهو بعنوان:
François REYNIERS, *Taougrat ou les Berbères racontés par eux-mêmes*, Paris, Ed. Geuthner, 1930.

[44] من بين ما جاء في التقديم للملف الخاص ب "حلقات في تاريخ المرأة بالمغرب" التي قامت *مجلة الأمل* بتخصيصها لعددها المزدوج: 13-14، السنة 5، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، 1998، ص. 5.

[45] يمكن الإشارة، في هذا الصدد إلى ما أنجزه الأستاذ عبد الحق المريني من جرد وتتبع لمنجزات المرأة المغربية في شتى الميادين؛ وذلك تحت عنوان: *دليل المرأة المغربية*؛ وذلك في ثلاثة أجزاء:

مساهمة المرأة الأمازيغية في مجال الإبداع الأدبي:

لن نستطرد في الحديث عن دور المرأة الأمازيغية إلى جانب الرجل في مختلف المجالات وإنما سنقتصر على مجال الإبداعات الأدبية والفنية التي ساهمت المرأة الأمازيغية من خلاله في بناء الثقافة الوطنية والحفاظ على الوحدة والهوية المغربية. لقد حفظ لنا التاريخ منذ العصر الموحدي بأسماء أديبات وشاعرات، حيث "لمع في سماء الأدب نجم الأديبة الشهيرة أم هانئ بنت القاضي عبد الحق بن عطية، وزينب بنت يوسف بن عبد المومن وحفصة الركّونية التي كانت أستاذة قديرة بدار المنصور بمراكش"[46] بل إن من بين النساء الأمازيغيات المغربيات من استطعن، منذ العصور الوسطى أن يكتسحن "النادي الشعري الأندلسي" في غرناطة – بشعر عربي فصيح[47] ورغم حداثة تعرف الأمازيغ على اللغة العربية وآدابها – و"القصر الموحدي" بمراكش من أجل تربية الأميرات الموحديات. إنها حفصة بنت الحاج الركونية المصمودية والمنحدرة من قبيلة مزوضة بشمال الأطلس الكبير بالجنوب المغربي لمراكش قرب إمنتانوت. وكانت مؤلفات المهتمين بقضايا الشعر والأدب مبثوثة بأشعار البعض منهن، كما هو الشأن بالنسبة لحفصة الركّونية التي انحدرت أسرتها من الأطلس الكبير إلى الأندلس والتي شغل شعرها شعراء وأمراء الأندلس في العصر الوسيط[48].

إن ما يتبادر إلى الذهن في أول وهلة؛ ونحن نتحدث عن مساهمة المرأة الأمازيغية في مجال الإبداع الأدبي، هي وظيفة الحكي (قص الخرافات والحكايات والأساطير على الأطفال). إن مهمة الحكي لا تدل فقط على مدى المساهمة في الحفاظ على اللغة التي لها علاقة وطيدة بالفكر – وبذلك فالحكايات والأساطير لا تقوم فقط بمهمة تدوين اللغة وتقعيدها وبتمرير أنماط التفكير ومجالات الفكر ومضامينه المعرفية – بل إن مهمة الحكي تدل أيضا على ما هو أهم: إنها تضحيتها بذاتيتها من أجل المساهمة في تدوين لغة وفكر شعب، متنكرة لذاتيتها ما دامت لا توقع حكاياتها وأساطيرها باسمها. فهي بذلك تعتبر نفسها هبة للوطنية وللهوية بل للكونية بخصوص هذا المجال (مجال الفكر) الذي هو ملكية للإنسان مهما تباعدت مناطقه الجغرافية وتنوعت إثنياته وتنوعت إنتاجاته الفكرية وتعددت تعابيره اللغوية. في

- عبد الحق المريني: *دليل المرأة المغربية*، الجزء الأول (بداية الاستقلال-1993)، الجزء الأول، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1993.
- عبد الحق المريني: *دليل المرأة المغربية*، الجزء الثاني (1993-2000)، مطبعة المعارف الجديدة، الباط، 2000.
- عبد الحق المريني: *دليل المرأة المغربية*، الجزء الثالث (2000-2006)، *ملحق مجلة "نساء من المغرب"*، ضمن العدد الخاص باليوم العالمي للمرأة، العدد 80، مارس 2007.

[46] عبد القادر الملحوني: "مسيرة الفن الشعبي في الوسط النسوي"، *مجلة الفنون*، السنة الثانية، العدد 9-10، إصدار وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، يوليوز – غشت 1975، ص. 238.

[47] انظر بعض النماذج من أشعارها ضمن دراسة "لويس دي جياكومو" بعنوان : "شاعرة أندلسية من عصر الموحدين: حفصة بنت الحاج الركونية":

Louis di GIACOMO, «Une poétesse andalouse du temps des Almohades : Hafsa Bint Al Hajj Ar-Rukuniya», *Hespéris*, T.XXXIV, 1er – 2ème Trim., Paris, Larose, 1947, p. 95-101.

وتجدر الإشارة إلى أن كثيرا من المصادر الأدبية وكذا التاريخية المهتمة بالأدب عامة وبالشعر خاصة، في العصر الوسيط بالأندلس، قد أوردت بعضا من أشعارها؛ كما أن المصادر المهتمة بالتربية داخل قصور الموحدين تشير إليها كمربية الأميرات الموحديات.

[48] Louis di GIACOMO, *ibid*, p.20, note 19.

إطار هذا الدور الحفاظي على اللغة يقول الأستاذ عبد العزيز بنعبد الله عن المرأة في الريف: "في بعض القبائل الريفية مثل قبيلة بني بشير ما زالت النساء يتكلمن بتامازيغت في حين أن الرجال يستعملون العربية لقربهم من جبالة"[49].

مساهمة المرأة الأمازيغية في مجال الإبداع الشعري والغنائي:

وفي مجال الشعر – إذا ما تجاوزنا ما أبدعته الشاعرات والمغنيات في جنوب المغرب ووسطه وشماله – تكفي الإشارة إلى "أغاني تاساوت" ل"مريريدا ن آيت عتيق"[50] وكذا ما أنتج باسم "ميلودة الحسيمية"[51] في الريف، للوقوف على ما تساهم به المرأة الأمازيغية في مجال الشعر والغناء؛ وبالتالي في مجال الحفاظ على تراث لغوي وفكري وفني من قبل مؤلفات ومبدعات غير معروفات الهوية بالرغم من وجودهن واقعيا. فبعد أن أملت **مريريدا[52] ن آيت** عتيق أشعارها على "روني أولوج" (René EULOGE)، افترقت معه وغابت عنه؛ فحاول أن يتصل بها من جديد واستفسر عنها في كل مكان ولم يتمكن من الاتصال بها من جديد؛ إذ ليس الاسم الذي تقدمت به إليه اسمها الحقيقي، كما لا يعرفها أحد في المكان الذي أخبرته بأنها منه. ونفس الشيء بالنسبة للمغنية الريفية التي لا زالت تبدع إلى اليوم؛ لا يعرف أحد من هي في الواقع. إنه إسهام إبداعي وفني وفكري وأدبي وغنائي؛ ولكنه في نفس الآن نكران للذات الفردية ومساهمة وهبة للذات الجماعية.

وتجدر الإشارة إلى أننا نادرا ما نستحضر إنتاجا أدبيا وإبداعيا آخر ساهمت المرأة الأمازيغية في إنتاجه وتوظيفة في التنشئة اللغوية والثقافية والعقلية للأطفال، وهو المتمثل في

---

[49] عبد العزيز بنعبد الله: *معطيات الحضارة المغربية*، الجزء الثاني، دار الكتب العربية، الرباط، 1963، ص.ص. 20-22.

[50] MRIRIDA N'Aït Attik, *Les Chants de la Tassaout*, Traduit du Tachelhit par René EULOGE, Casablanca, Editions Belvisi, 1986.

[51] استنادا إلى الصحفي والباحث أحمد زاهد، فبالرغم من أن أغاني ميلودة الحسيمية هي - كما يقال- نار على علم في المنطقة الشمالية من المغرب، فإنها – حتى في مدينتها – لا يعرف وجهها الحقيقي إلا فئة قليلة من محيطها الحميمي!!! الشيء الذي أكدته لي الأستاذة صباح علاش الباحثة بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية التي، هي بدورها، لا تعرفها بالرغم من أنهما تنتميان لنفس المدينة: الحسيمة.

[52] حسب الباحث مصطفى القادري واستنادا إلى ما أكدته له السيدة بيقشا، فإن اسمها الحقيقي هو "مغيغيدا" (ⵎⵖⵉⵖⵉⴷⴰ)، وهو اسم مشتق من كلمة: "ثغد" (ⵜⵖⴷ) (التي تعني الرماد بالأمازيغية) وبذلك ف "مغيغيدا" ليست سوى شبيهة (Cendrillon) المشتقة بدورها من كلمة: «Cendres» (التي تعني الرماد بالفرنسية). ويؤكد الصحفي السيد أحمد زاهد تداول هذا الإسم / النعت بالشمال المغربي الذي يدل على ما له علاقة بالرماد. وتجدر الإشارة إلى أن روني أولوج لم يترك لنا لا النصوص الأصلية بالأمازيغية ولا قام بتحديد قواعد كتابة الأعلام الجغرافية والبشرية المحلية ليتم الاحتفاظ بنطقها السليم تسهيلا لفهم معانيها ودلالاتها. كما تجدر الإشارة إلى أن نطق الإسم المتداول في المنطقة التي تنتمي إليها الشاعرة (كما أكد لي ذلك الباحث الأنثروبولوجي الأستاذ على أمهان المنتمي للمنطقة) هو "مريردا" وليس "مغيغدا".

أما إذا عدنا إلى قصيدة / أغنية من قصائد / أغاني "مريريدا ن آيت عتيق" نفسها بعنوان: "مريريدا"؛ ضمن كتاب "روني أولوج": "أغاني تاساوت"؛ فإننا نجدها تقول: "لَقَبتُ ب "مريريدا": (= ضفدعة الحقول: La rainette des prés) التي لا أملك عينيها الذهبيتين، ولا بياض جيدها، ولا خضرة ثوبها؛ ولكنني أملك – مثلها – زغاريدي التي يُتحدّث عنها عبر مختلف أرجاء الوادي من الضفة الأخرى للوادي؛ زغاريدي التي تبهر وتولد الرغبة، ... ! بصدد هذه القصيدة يمكن الرجوع إلى:

Mririda N'aït Attik: *Les chants de Tassaout, op. cit.*, p. 20-21.

فأي نطق وأي معنى، نحتفظ به لكلمة "مغيغيدا / مريريدا"، لا أدري؛ ولكن ما هو ثابت مما تركته من خلال وسيط، هو بدوره لم يترك لنا النصوص الأمازيغية الأصلية؛ هو أنها اختفت حين "أملت" أغانيها كما تختفي "ضفدعة الحقول الخضراء" وتتوقف عن زغاريدها حين يقترب منها أحد !!! إنها الصورة المثلى للهبة الكونية، تلك الأغاني التي تركتها لنا "... ن عتيق" !!!

الألغاز (Les devinettes)، مع استحضار ما لهذا الجنس الأدبي من بنيات صواتية ومعجمية وتركيبية، وخصوصيات بنياتها اللغوية والتركيبية ووظائف منطقية إستيتيقية أو جمالية ووظائف سوسيوثقافية.[53]

مساهمة المرأة الأمازيغية في مجالات الإبداع الفني:

هناك مجال آخر قليلا ما نستحضر أهميته وقيمته الاجتماعية والثقافية والسيكولوجية والجمالية، ألا وهو مجال الإبداع الفني، مجال تختص به النساء دون الرجال. وهذا ما يشير إليه "شارل أندري جوليان"(Charles - André JULIEN) حين يؤكد أن "المرأة[54]؛ في غالب الأحيان؛ فنانة أكثر من الرجل، فهي التي تزخرف آنية الخزف أوتنسج الزرابي"[55].



لوحة زيتية للفنان الفرنسي: Emile VERNET-LECOMTE لامرأة أمازيغية مؤرخة في 1870م

كما يلاحظ أن هذا الاختصاص يضرب بجذوره في أعماق التاريخ حين يقول:"لعل النساء هن اللائي حافظن على تقاليد الفن المنزلي العريقة التي لم تأت عليهاالاضطرابات والغزوات".[56] وهذا الجانب الفني والإبداعي تجد المرأة الأمازيغية له مناخا سائدا في محيطها، بحيث أن "الصانع لم يكن يعول سوى على تجربته ومهارة عينيه، وهو ما يجعل منه فنانا بالدرجة الأولى"[57].

وفيما يتعلق بالرقص، لنا في الطقوس الرقصاتية وفي اختلاف هذه الطقوس[58] دليل على غنى التجربة النسوية في هذا المجال.

---

[53] من حيث هذه الوظائف يمكن الرجوع إلى الدراسات القيمة التي أنجزها كل من الأستاذة فاطمة بوخريص والأستاذ الحسين المجاهد حول الألغاز والتي كانت آخر صيغة لها في الدراسة التالية:
Fatima BOUKHRIS, & El Houssain EL MOUJAHID, «Les devinettes Amazighes: Structures, Esthétique et Fonctions», in *Etudes et Documents Berbères*, 23, 2005, p. 133-151.
علما بأن الدراسات السابقة الممهدة لهذه الصيغة الأخيرة، اعتمد فيها كل من الباحثين على متن ينتمي، إما إلى الجنوب المغربي (ذ. الحسين المجاهد) وإما إلى الوسط المغربي،(ذة. فاطمة بوخريص):
El Houssain EL MOUJAHID, «Littérature orale et compétence culturelle (Cas des devinettes berbères)», in Abdelhai DIOURI (Sous Dir.), *Les puissances du symbole*, Casablanca, Editions Le Fennec, 1997, p. 117-140.
فاطمة بوخريص: "صورة المجتمع من خلال الأحجية في منطقة الأطلس"، مجلة آفاق، العدد 55، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة، 1994، ص. ص. 109 – 117.

[54] يقصد المرأة في شمال إفريقيا في العصر القديم: أي المرأة الأمازيغية.

[55] شارل - أندري جوليان: *تاريخ إفريقيا الشمالية*، تعريب محمد مزالي والبشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر، 1969، ص. 77.

[56] شارل – أندري جوليان: نفس المرجع، ص. 78.

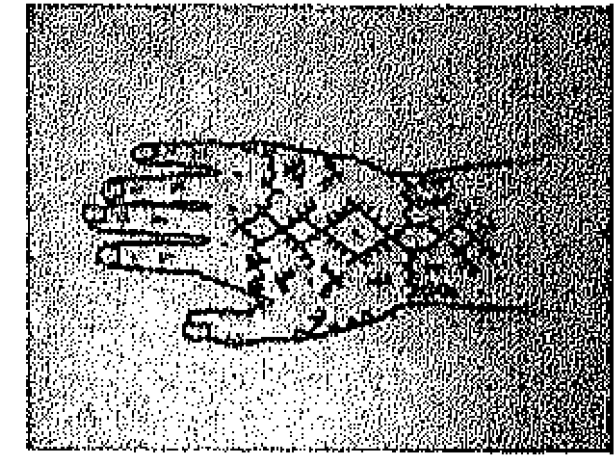
[57] مقر، محمد: *اللباس المغربي من بداية الدولة المرينية إلى العصر السعدي*، الطبعة الأولى، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، 2006، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ص. 80 [349 صفحة]. عن:
Pierre GROUSSIN, «Notes sur la teinture au Maroc», *C.A.T.A.N.*, n°5, Toulouse, Ed. Privat, 1959, p. 111.

[58] إن كثيرا من الرقصات؛ سواء منها التي تقوم بها فرق الرجال وحدها أو فرق النساء وحدها أو التي تقوم بها الفرق التي تختلط فيها النساء بالرجال؛ لهادلالات أنتروبولوجية عميقة لم تنل بعد حقها من الدراسة والتحليل. ونظرا لكثرة وتنوع هذه الطقوس الرقصاتية في مختلف مناطق المغرب؛ سنقتصر على الإشارة إلى النماذج التالية:

- رقصات "تاسكيوين" بالأطلس الكبير،
- رقصة الخنجر بالجنوب الشرقي،
- رقصات أحواش بالجنوب المغربي،
- رقصات أحيدوس بالوسط المغربي،

فإضافة إلى الرقصات الخاصة بالنساء فقط أو بالفتيات فقط، توجد رقصات تشارك فيها النساء الرجال أو الفتيات أو الفتيان. وهذه الرقصات تستلزم ارتداء ملابس تأخذ بعين الاعتبار خصوصيات مختلف المناطق التي تتواجد بها سواء من حيث اللباس[59] أو الحلي أو العادات والتقاليد أو البيئة. ويلعب توظيف الجسد في كل ذلك دورا أساسيا؛ الشيء الذي جعل أحد المفكرين يصف حضارة الأمازيغ بحضارة الجسد. هذا الجسد الذي ضحت به المرأة لتحافظ بواسطته على إرث رمزي غني عن طريق الوشم الذي اختلط بدمها.

الوشم والحناء:



للوشم قيمة اجتماعية وثقافية وجمالية وسيكولوجية، كما لا يخفى ذلك على المهتمين بمجال الانثروبولوجيا الثقافية بصفة عامة وعلى المهتمين بمختلف الإبداعات الفنية بصفة خاصة[60].

ومن حيث **القيمة الاجتماعية**، تعبر الأشكال الوشمية بشكل عام عن الانتماء إلى مجموعة أسرية أو قبلية أو غيرها من المجموعات[61]. وفي هذه الحالة، فإن شأن الوشم كشأن بنية القبيلة، التي كانت حتى مجيء المستعمر الغربي شكلا من أشكال التنظيم الاجتماعي القروي بالمغرب، بحيث نلاحظ أن الوشم بمثابة بنية تتقاطعه قيم اجتماعية وثقافية وسيكولوجية وجمالية.

- رقصات الحصاد بالشمال المغربي؛
- رقصات البندقية بالشمال المغربي.

كما أن النقوش الصخرية قد احتفظت بكثير من رسوم الرقص الجماعي، الشيء الذي يدل على أن هذا الفن عريق في التاريخ (انظر على سبيل المثال: أوديت دوبويكودو وماريون سينونيس: "فن الرسوم الصخرية بالصحراء المورية"، تعريب أحمد الأخضر، *مجلة البحث العلمي*، العدد 8، 1966، ص. 54.

[59] انظر على سبيل المثال:

Jean BESANCENOT, *Costumes du Maroc*, Aix-En-Provence, Edisud, 2000.

Ahmed SEFRIOUI, *African costumes and attire, Morocco, T.1 High Atlas and South*; original painting by Jean-Marie Louis, Casablanca, Gerard Guibert Publisher, 1982.

[60] لقد احتفظت لنا كثير من الأبحاث والدراسات الإثنوغرافية بتراث زاخر حول الوشم في مختلف جوانبه الثقافية والاجتماعية والجمالية والسيكولوجية وكذا العلاجية. ونقتصر هنا على الإشارة إلى دراسة الدكتور كارتون (1909) ومختلف دراسات الدكتور هيربير (15 دراسة من 1919 إلى 1951) وأبحاث الدكتور محمد السيجلماسي ضمن كتابه: *الفنون التقليدية بالمغرب* (1974)، وكتيب السيدة فاطمة نعيم: *عالم النقش بالحناء* (1987)؛ واللائحة طويلة.

[61] من بين الذين يشيرون إلى هذه الوظيفة نكتفي بالإحالات التالية:

- Dr. Louis CARTON, *Ornementation et stigmates tégumentaires chez les indigènes de l'Afriques du Nord*, Tunis, 1909 (123 pages dont 11 planches de relevés de dessins de tatouages très riches et très variés et 11 pages des explications de ces relevés), p. 10-13.
- Dr. Mohamed SIJELMASSI, *Les arts traditionnels au Maroc*, Paris, Presse de l'Avenir Graphique, 1974, p. 27.
- Dr. J. HERBER, «Notes sur les Tatouages du Maroc», in *Hespéris*, T. XXXVI, 1er et 2ème Trim., Paris, Larose, 1949, p. 11-46.
- فاطمة نعيم: *عالم النقش بالحناء*، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1987.

ومن حيث **القيمة الجمالية**[62]، يبدو أن الوشم كان بمثابة المعين الذي يستلهم منه كثير من الفنانين في الوسط القروي، بصفة خاصة، الأشكال والرموز التي يزينون بها منتوجاتهم المختلفة لتضفي عليها اتساقا إبداعيا ودلالات رمزية؛ سواء تعلق الأمر بمجال الحلي أو النقش أو المعمار.

أما من حيث **القيمة السيكولوجية**، فللوشم وظائف عدة: يمكن أن يقرب بين الحاجبين أو أن يجعلهما مستطيلين و بذلك يضفي على النظر قوة تنسى للناظر مثالب الوجه، ووشم اليد بالحناء يزيد في قوة اليد[63]، علما بأن الوشم بالحناء يتنوع بتنوع المناطق المغربية[64].

ومن حيث **القيمة العلاجية**[65]: تجدر الإشارة إلى أعمال الدكتور "كارتون"[66]؛ الممارسات الطبية التقليدية المرتبطة بالوشم على مختلف أعضاء الجسم وما يعتقد فيه من علاج يحققه ذلك الوشم.

لقد اختفى الوشم شيئا فشيئا، خاصة في الجنوب المغربي وفي شماله وفي المناطق الصحراوية وشبه الصحراوية، هذه المناطق التي أصبح البعض منها يحتل فيها التزين بالحناء فضاء الوشم. ولكن إذا كان استعمال الحناء هو ايضا عريقا، فقد كان ذلك الاستعمال – فيما يبدو – لهدف العلاج، إذ اقتصر توظيفه على الأيادي والأرجل من اجل تقوية جلدها وحمايتها من التشقق. وهذا التوظيف – من الناحية الجمالية – اقتصر على طريقة الطلاء، خاصة في حالات استهداف العلاج.

---

62 انظر على سبيل المثال، ما يؤكده الدكتور محمد السجلماسي:
Dr. Mohamed SIJELMASSI, *Les arts traditionnels au Maroc, op. cit.*, p. 27 - 28.

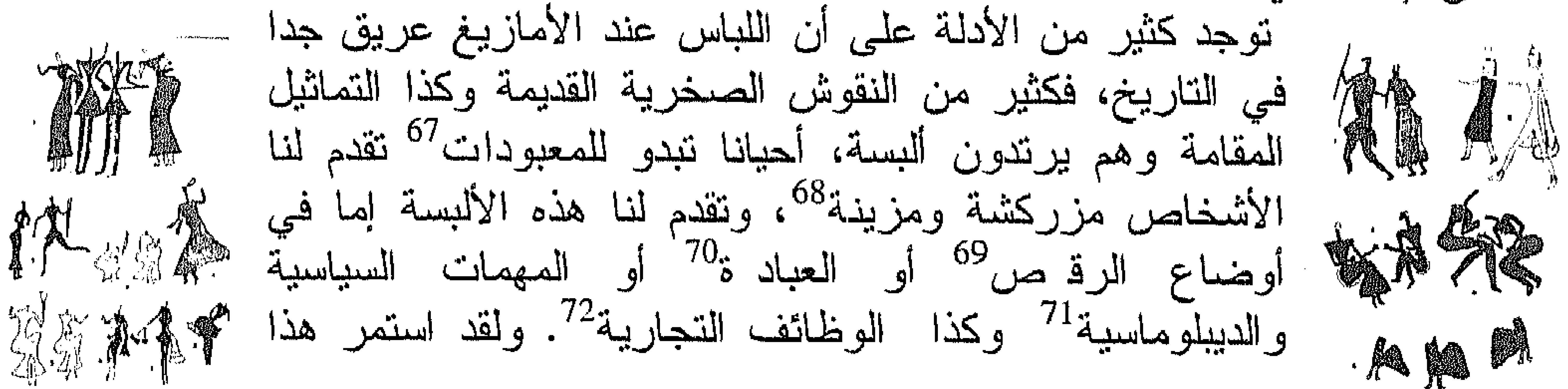
63 أحمد الصفريوي: "الأزياء والحلي عند المغربيات"، مجلة الفنون، السنة الثانية، العدد 9-10، إصدار وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، يوليوز – غشت 1975، ص. 91.

64 انظر على سبيل المثال النماذج التي أوردتها فاطمة نعيم في الفصل الخاص ب "المرأة المغربية والحناء"، ص.ص. 13-39؛ ضمن كتيبها: *عالم النقش بالحناء*، مطبعة المعارف الجديدة، الطبعة الأولى، الرباط، 1987.
وكذا دراسة:
M. VONDERHEYDEN: «Le henné chez les musulmans de l'Afrique du Nord», *Journal de la Société des Africanistes*, T. IV, n°1, Paris, Ed. Société des Africanistes, p. 35-61 (1ère partie), p. 179-202 (suite et fin).
وفيما يتعلق بالوشم، فالعودة أساسا إلى مختلف أبحاث ودراسات "الدكتور هيربر" (Dr. J.HERBER) و"الدكتور لويس كارتون" (Dr. L. CARTON) وشابيلار (CHABELARD) وجيلبير بونس (Gilbert BONS) والدكتور مارشان (Dr. MARCHAND) ومينوفيسي (MINOVICI) ولامينس (LAMENS) ومونشون (MONCHAMP)، ستكون أكثر إفادة سواء من حيث الأبحاث الميدانية أو الدراسات الوصفية أو المحاولات التنظيرية.

65 Dr Mohamed SIJELMASSI, *op. cit.*, p. 28 - 29.

66 Dr. Louis CARTON: *Ornementation et stigmates tégumentaires chez les indigènes de l'Afriques du Nord*, Tunis, 1909, *op. cit.*

النسيج / الزرابي:



توجد كثير من الأدلة على أن اللباس عند الأمازيغ عريق جدا في التاريخ، فكثير من النقوش الصخرية القديمة وكذا التماثيل المقامة وهم يرتدون ألبسة، أحيانا تبدو للمعبودات[67] تقدم لنا الأشخاص مزركشة ومزينة[68]، وتقدم لنا هذه الألبسة إما في أوضاع الرقص[69] أو العبادة[70] أو المهمات السياسية والديبلوماسية[71] وكذا الوظائف التجارية[72]. ولقد استمر هذا

---

[67] مختلف المعبودات، إذا لم يقدمن في شكل رموز (تانيت مثلا) فإنهن يقدمن في لباس يستحق اليوم أن ينال مكانته اللائقة في معرض أزياء عصرية، انظر على سبيل المثال، لا الحصر:

- La statuette en terre cuite de la «Grande-Déesse» (peut-être Tanit), in *Documentation pédagogique africaine : Le Monde Libyco-Berbère dans l'Antiquité* (Illustrations), Cliché N°14., s. d., ni M.éd.; (document que nous possédons).

[68] انظر لوحة الزعماء الليبيين (الأمازيغ) الذين خلدت لنا الرسوم الفرعونية لوحة لهم تضاهي الصور الفوتوغرافية العصرية: وهي لوحة جدارية في قبر سيتي الأول (Sethi 1er) بمصر (حوالي 1300 ق. م). وهذه اللوحة لا تؤرخ لنا فقط للباس، بل تؤرخ أيضا للوشم – من حيث تنوع أشكاله ووظائفه وأماكن استعماله - ولتزيين الألبسة والاهتمام بتزيين شعر الرأس (انظر اللوحة ضمن هذه الدراسة).

[69] نكتفي بإيراد لوحتي الرقص الجماعية – أعلاه – وهما مستمدتين من النقوش والرسوم الصخرية لنساء؛ في وضع احتفالي راقص؛ يرتدين ألبسة متنوعة في أشكالها وألوانها، بل إن بعض هذه الألبسة لا تختلف عنها ألبسة اليوم التي تصنف "موضة" فصل مّا أو فترة مّا! انظر بصدد هاتين اللوحتين:

- A.L HUARD, et P. HUARD, « La femme au Sahara avant le désert », in *Etudes scientifiques*, Sept. – Déc. 1986, Fig.71 et 72.
- المحفوظ أسمهر: *جوانب من حضارة شمال إفريقيا القديم والصحراء من خلال النقوش والرسوم الصخرية*، أطروحة لنيل الدكتوراة في التاريخ، السنة الجامعية: 2003-2004، اللوحة رقم: 38 واللوحة رقم:39.

[70] انظر ما يقوله، على سبيل المثال، هيرودوت عن لباس الإلهة "أثينا" (Athéna)، بحيث يؤكد بأنها معبودة أمازيغية في الأصل تبناها اليونان في ما بعد وعلى أن لباسها الحربي (Egide) مشتق من كلمة أمازيغية معناها: "جلد الماعز" (= نغيد / أغاد):

« Les Grecs ont emprunté des Libyennes **l'habillement** et **l'égide** des statues de Minerve, excepté l'habit des Lybiennes est de peau, et que les franges de leurs égides ne sont pas des serpents, mais des bandes minces de cuir : le reste de l'habillement est le même. **Le nom de ce vêtement** prouve que l'habit des statues de Minerve vient de Libye. Les femmes de ce pays portent en effet, par-dessus leurs habits, des peaux de chèvres sans poil, garnies de franges et teintes en rouge. Les Grecs ont pris leurs égides de ces vêtements de peaux de chèvres. Je crois aussi que les cris perçants qu'on entend dans les temples de cette déesse tirent leur origine de ce pays. C'est en effet un usage constant parmi les Libyennes, et elles s'en acquittent avec grâce. C'est aussi des Libyens que les Grecs ont appris à atteler quatre chevaux à leurs chars », in Hérodote, *Histoires*, *Melpomène*, texte établi et traduit par Legrand P. E., Collection des Universités de France, Les Belles Lettres, Paris, 1985, livre IV, 189.

[71] لنتذكر أن من بين الأسباب التي يعتمدها بعض المؤرخين لتفسير مقتل بطليموس، ابن جوبا الثاني وكليوباترة سيليني، من طرف "كاليكولا" هو لباسه الإمبراطوري الذي أضفى عليه سلهامه الأرجواني ما سبب مقتله ذلك نتيجة غيرة الإمبراطور الروماني منه؛ وإن كنا نميل إلى أن الدوافع - وراء قتل أو الأمر بقتل بطليموس من طرف كاليكولا- هي أكثر واقعية منها سيكولوجية، فهي اقتصادية وسياسية بالدرجة الأولى: أي الاستيلاء على ثروات بلاد بطليموس التي خلقت رخاء وازدهارا مكنه، في الدرجة الأولى، من تلك الألبسة الإمبراطورية !

[72] لنتذكر تهافت أعضاء مجلس شيوخ روما على سلاهيم يوبا الثاني ذات الألوان الأرجوانية التي كانت صناعتها مزدهرة في عصره والتي كانت صباغتها تلك تصنع قرب مدينة الصويرة الحالية؛ ولا ينبغي أن نجهل اليوم قيمة الجلباب البزيوي التجارية والتقنية والتراثية.

الإنتاج عبر العصور[73]، لكنه لم ينل بعد حقه من التدوين والدراسة من أجل إبراز الدور الكبير الذي ساهمت به المرأة المغربية عامة والمرأة الأمازيغية خاصة في المجال.

أما إذا استحضرنا إبداعا فنيا آخر وهو الإبداع الفني المتجسد في إنتاج الزرابي، فيمكن القول إنه بالرغم من التوازي الهندسي الذي يؤسس الزربية، وبالرغم من تنوع الأشكال – المواضيع[74] (Formes – motifs) المرسومة داخل نفس الزربية؛ فإن التركيب العام لها يتسم بتوافق وانسجام كبيرين وكأنها ترفع شعار الوحدة[75] في التنوع[76].

المرأة الأمازيغية والرمزية الممتدة:

المقصود بالرمزية الممتدة (Symbolique transversale)، هو مختلف الإنتاجات الرمزية التي تتقاسمها مجالات النسيج (Tissage) والوشم (Tatouage) والخزف (Poterie)والنقش على الخشب (Incrustation sur le bois) والنقش على الجبس (Incrustation sur le plâtre) والمعمار (Architecture) والحلي (Bijoux) من رسوم (Dessins) وأشكال (Formes) وصيغ (Motifs) ورموز[77] (Symboles) وغيرها من علامات (Signes) رمزية[78].

إذا كان المتعارف عليه، في هذا الصدد، هو كون إنتاج المرأة الأمازيغية مشهود له أساسا في مجال النسيج في مختلف مناطق تامازغا[79]؛ فإنها في بعض المناطق تضيف

---

[73] لننظر على سبيل المثال ما تتوفر عليه مختلف المتاحف الوطنية وكذا الأجنبية وما تزخر به الموسوعات من نماذج وما يتمتع به بلدنا إلى اليوم من تنوع في الملابس بحسب المناطق المغربية، بل أحيانا بحسب القبائل، بل واستجابة لمتطلبات المناخات الجغرافية.

[74] Bert FLINT, *Formes et Symboles dans les arts du Maroc*, T. 1, *Bijoux et Amulettes*, (s. v. ; s. M. Ed.), 1973.
Bert FLINT, *Formes et Symboles dans les arts du Maroc*, T. 2, *Tapis*, (s. v. ; s. M.Ed.), 1975.

[75] إنتاج الزربية، كإبداع نسيجي نسوي، حقق حضوره في مختلف مناطق المغرب.

[76] تنوع الزربية، بحسب المناطق ووفق المواد والتقنيات والأشكال والألوان، بل والرموز والطقوس المرتبطة بكل منطقة منطقة (تازناخت، شيشاوة، زمور، زيان، كَيكَو، بني واراين، ...). وبصدد هذا الارتباط المتعدد الجوانب، يمكن الرجوع على سبيل المثال لا الحصر إلى:

- Bert FLINT, *Formes et Symboles dans les arts du Maroc*, T. 2, Tapis, *op. cit.*
- Yvonne SAMAMA, *Le tissage dans le Haut Atlas marocain : Miroir de la terre et de la vie*, Paris, Ibis Press/UNESCO 2000 pour l'édition en langue française.

[77] Dr. Mohamed SIJELMASSI, *Les arts traditionnels au Maroc, op. cit.*, pp. 53 – 57..

[78] التساؤل المؤرق الذي يتبادر إلى الذهن حين نستحضر تاريخ الفن الأمازيغي وخصوصيته هو: لماذا تم باستمرار - منذ أقدم العصور إلى اليوم، إذا ما استثنينا بعض المعالم التاريخية هنا وهناك مثل بعض الأضرحة في العصور القديمة وبعض الصومعات في العصور الوسطى والحديثة وبعض المؤسسات العمومية حاليا - الاستثمار الفني والإبداعي والجمالي على وسائل معرضة للاندثار كالنسيج وجلد الإنسان والخشب والجبس والخزف أو في ما هو معرض للانهيار (مثل القصبات والقصور والمخازن الجماعية) أو في ما هو معرض للتذويب (مثل الحلي وكل ما هو مصنوع من المعادن: النفيسة منها وغير النفيسة) ؟!.

[79] من مياه أو رمال البحر الأبيض المتوسط شمالا إلى مياه أو رمال السينغال جنوبا، ومن مياه أو رمال المحيط الأطلسي غربا إلى مياه أو رمال واحة سيوا شرقا؛ بل ومن المؤرخين من يذهب إلى أن الحدود الشرقية كانت تمتد قديما إلى مياه أو رمال النيل شرقا.

إلى ذلك إنتاج الوشم[80] وفي مناطق أخرى هي التي تصنع الخزف[81] وفي أخرى تقوم بتزيين جدران المعمار[82] وفي غيرها، هي المكلفة بتعليم الأطفال الكتابة[83]!

وإذا كان إنتاج الحلي من اختصاص الرجل، فإن المرأة هي المستهدفة الأولى والأخيرة بكل إرساليات تلك الحلي بأشكالها ورموزها وعلاماتها الرمزية وبمواضيعها ووظائفها الاجتماعية[84] والثقافية[85] والجمالية[86] والفنية[87] والنفسية[88] وكذا الاقتصادية[89]!

---

[80] يبدو أن الوشم كان قديما يشمل كل مناطق شمال إفريقيا، ولكن حين تم الاحتكاك بالديانات السماوية – بدءا بالديانة اليهودية التي تعتبر أول ديانة سماوية اعتنقها الأمازيغ من بين الديانات السماوية، ثم بعدها الديانة المسيحية فالإسلام أخيرا – بدأت محاربة الوشم بدعوى أن جسم الإنسان من صنع الإله وبالتالي فهو ملك له، وأنه صنعه في أحسن تقويم ؛ ومن ثم فلا يحق لأحد تشويهه !

ويبدو أن ذلك حدث بإيحاء من الديانتين اليهودية والإسلامية اللتين عرفتا اعتناقا عقائديا مترسخا وجماهيريا في شمال إفريقيا أكثر مما عرفته المسيحية؛ بالرغم من أن شمال إفريقيا هي معقل النقاشات التأسيسية والتجديرية للمسيحية في مختلف أوجهها الفقهية والكلامية والفلسفية (القديس أوغوسطين) والسياسية (الدوناتية)؛ في الوقت الذي كانت روما القيصرية تحارب المسيحية !

والشيء الذي يدفعنا إلى هذا الرأي هو أولا: أن المسيحية اختفت بشكل غريب من شمال إفريقيا بعد تبني الديانة الإسلامية من قبل الدول المتعاقبة في بلاد تامازغا؛ ثانيا: أن المناطق التي عرفت تجدر المعتقدات اليهودية ثم الإسلامية أو هما معا وفي نفس المناطق، اختفت منها ممارسات الوشم وتم تعويضها بممارسات أخرى مثل الحناء أو غيره من الأصباغ الطبيعية الأخرى التي يمكن التخلص منها بعد انقضاء ضرورة أو حاجة اللجوء إليها (سواء أكانت تجميلية أو علاجية أو طقوسية مّا أو غيرها). فإذا أخذنا حالة المغرب مثلا، فإننا نلاحظ أن الوشم قد اختفى من مناطق الجنوب المغربي عامة؛ تلك المناطق التي عرفت تجدر معتقدات هاتين الديانتين منذ الاحتكاك بهما ! فلقد اختفى الوشم من مناطق الصحراء وسوس والأطلس الكبير ومناطق شاسعة من سهول شمال الأطلس الكبير! ولم تبق ممارسته إلا في مناطق سهول المحيط الأطلسي من مناطق الشاوية ودكالة ومناطق تازة وعند مجموعات بشرية جد محدودة هنا وهناك من مناطق شمال جبال الأطلس الكبير، ربما نتيجة الهجرة أو التنقيلات التي خضعت لها هذه المجموعات أو تلك !

[81] بصدد صناعة الخزف؛ تجدر الإشارة، من جهة، إلى أن هذه الصناعة قديمة جدا في شمال إفريقيا؛ ومن جهة أخرى، هناك مناطق تكون فيها هذه الصناعة من اختصاص الرجل كما هو الشأن في الأطلس الكبير وسوس وفي السهول الأطلسية مثل أسفي؛ ولكن هناك مناطق أخرى تكون هي من اختصاص المرأة كما هو الشأن في الريف والقبايل الجزائرية مثلا!

[82] المعمار الأمازيغي، خاصة منه المتعلق بالقصبات "تيغرمين" (ⵜⵉⵖⵔⵎⵉⵏ)، غالبا ما يتسم بالتزيين والرسوم والنقوش؛ فإذا كان ذلك في غالب الأحيان من عمل الرجل، فإنه ليس قاعدة؛ إذ نجد المرأة، كمسؤولة عن تواتر الإرث الرمزي عامة، هي التي تقوم بذلك عند القبايل بل وفي جل مناطق "تامازغا" (ⵜⴰⵎⴰⵣⵖⴰ) في ما يخص تزيين البيوت من داخلها !

[83] إن المرأة عند الطوارق، هي التي تتكلف بتربية الأبناء على الكتابة، ومن ثم فهي التي تتكفل بالحفاظ على هذا الإرث الرمزي، الذي لا تمارسه إلا على الرمال؛ بحيث تعلم ابناءها الكتابة بتيفيناغ على الرمال !

[84] من بين هذه الوظائف: تقاسم (Partage) الإرساليات (messages) عبر الإيكونوغرافيا (دراسة الأشكال والرموز) التي تتشكل منها الحلي التي يصنعها الرجل من أجل المرأة !

[85] من بين هذه الوظائف تجسيد مجموعة من التمثلات الثقافية المتعلقة بعلاقة الإنسان بالكون والطبيعة وبالآخر؛ والترميز إلى علاقة المرأة بالخصوبة وعلاقة الإنسان باللامادي والترميز – بواسطة الأشكال والرموز – عن إرساليات الحب والسلام والتعايش مع الغير !

[86] يبدو أن كثيرا مما كان يشكل رموزا وعلامات لدلالات اجتماعية وثقافية ونفسية أصبح أكثر فأكثر – خاصة بعد الاحتكاك بالثقافات الأخرى، الشرقية منها والغربية - ينحو نحو ما هو جمالي من حيث وظائفه الجديدة، خاصة في مجالات الوشم والحناء والنسيج وتزيين الخزف والعمران وغيرها من فضاءات ممارسة الرمزية الممتدة.

هذا في ما يخص المقصود بالرمزية الممتدة موضوعاتيا ومجاليا؛ لكن تجدر الإشارة إلى أن هناك بُعد آخر لهذا الامتداد الرمزي، ألا وهو الامتداد التاريخي. إذ توجد شواهد وقرائن تدل على أن ما تمت الإشارة إليه أعلاه من امتداد العلامات الرمزية موضوعاتيا ومجاليا، له أيضا عمق تاريخي، بل إن بعضه يبدو أن له نشأة في أحضان التمثلات الثقافية الأولى لبعض مظاهر الطبيعة عند الإنسان[90].

ففي المرحلة الراهنة، يتبادر إلى الدهن أن إنتاج المرأة التقليدي، في هذا المجال يكاد ينحصر في مجال النسيج؛ خاصة بعد أن حوربت بقايا ممارسات الوشم، خاصة منذ ظهور الفكر السلفي والحركة الوطنية والتوجه الفكري العروبي المضاد لما هو أمازيغي في المغرب خاصة، وفي شمال إفريقيا عامة في القرن الماضي[91].

---

[87] من بين هذه الوظائف: تحويل المادة الخام (معادن) إلى أشكال ورموز وألوان يتم البحث، من خلالها، عن قواعد الفن وممارسة الإبداع الفني!

[88] من بين هذه الوظائف: تقاسم لذة الذوق المتبادل بين المرأة والرجل ! الرجل الصانع للحلي يجد لذة في تقديم ما يروق للمرأة؛ والمرأة تحمل من الحلي ما يروق للرجل ! واللذة في الفعلين تنتج، نفسيا، في تقاسم لذة الروق للآخر !

[89] تجدر الإشارة إلى أن الفضة، لدى الأمازيغ، هي، ثقافيا واجتماعيا، أفضل قيمة من غيرها من المعادن الأخرى بما في ذلك الذهب! ومن بين الوظائف الاقتصادية للحلي – بالنسبة للمرأة – أنها أولا وقبل كل شيء ملك لها؛ وأن امتلاكها هو عبارة عن الوقاية من نوائب الزمان التي يمكن أن تتربص بها! فتلجأ إلى بيعها دون أن تكون عرضة لتلك النوائب !!!

[90] يبدو– من خلال تتبع الإرث الرمزي عموديا (أي تاريخيا) – أن نشأة هذه التمثلات الرمزية تجد مرجعية لها في انبهار الإنسان الأمازيغي ببعض الظواهر الطبيعية، في فجر التاريخ، مثل أحوال الشمس والقمر ومظاهرها عبر اليوم والشهر والسنة ووظائفهما الطبيعية وتمثلات كل ذلك من قبل الإنسان في تلك المراحل من فهمه للكون والطبيعة ! إن القمر والشمس لهما جدور عميقة ومترسخة كما أن لهما دلالات ثقافية ورمزية في الأدب الأمازيغي خاصة وفي الثقافة الأمازيغية عامة ! كما أن للنقطة والدائرة دور كبير في الكتابة الأمازيغية خاصة، وفي الفن الأمازيغي عامة !!!

[91] منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى أواسط القرن العشرين، بدأ اهتمام الغربيين بدراسة الوشم لدى الأمازيغ فظهرت دراسات جمعت الجوانب الطبية (العودة إلى أبحاث ودراسات الدكتور كارتون) والتجميلية والفنية والطقوسية والانتمائية للوشم (العودة إلى أبحاث ودراسات الدكتور هيربيرت على سبيل المثال لا الحصر)؛ فظهرت دعوات - باسم الفكر السلفي والقومي العروبي- تحارب الوشم وتشن حربا أيديولوجية باسم الدين على كل من يحمله أو يمارسه. وقد صرفت نساء كثيرات ثمنا - ماديا ومعنويا - باهضا، كما تحملن آلاما - ما بعدها آلام! - من أجل التخلص من علامات الوشم؛ نتيجة تلك الدعوات ولم يفلحن، في غالب الأحيان، إلا في تعذيب النفس والذات، دون التخلص من آثار الوشم ! لكن تلك الدعوات أتت أكلها، بحيث تقلصت ممارسات الوشم في أغلب المناطق إلى درجة قريبة من الصفر؛ باستثناء بعض مناطق الأطلس المتوسط ومناطق أيت حديدّو؛ حيث يتم الوشم – في هذه المناطق الأخيرة - بأصباغ طبيعية عوض الوشم بوخز الإبر؛ تلك الأصباغ التي يمكن التخلص منها بمجرد زوال الدافع إليها !!!

نماذج من الفنون التي يتجلى فيها امتداد الرمزية، سواء من حيث الزمان أو من حيث المجال الفني:

نماذج من اللباس والوشم وتزيين الشعر من العصور القديمة:



القادة الليبيون (الأمازيغ): لوحة جدارية في قبر سيتي الأول (Sethi 1er) بمصر (حوالي 1300 ق. م.)

هذه اللوحة الجدارية الفرعونية[92]، تضاهي الصورة الفوتوغرافية. إنها تقدم لنا اللباس الليبي (الأمازيغي)، وتحتفظ لنا بصورة الامتداد الرمزي من حيث مجاله: فهي تعرض، من جهة لباس الأمازيغ منذ ما يزيد على 3000 سنة، بألوانها الزاهية وأشكالها، ومن جهة أخرى الوشم بمختلف أشكاله وأماكن نقشه وتنوعه الذي قد يفيد مرجعية تمثيلية مّا وبالتالي الوظيفة الانتمائية، كما تعرض علينا أشكال تزيين شعر الرأس والاهتمام به؛ ورؤوس مزينة بالريش، كما لاحظ ذلك في ما بعد المؤرخ اليوناني: هيرودوت في كتابه التواريخ[93].

---

[92] انظر:

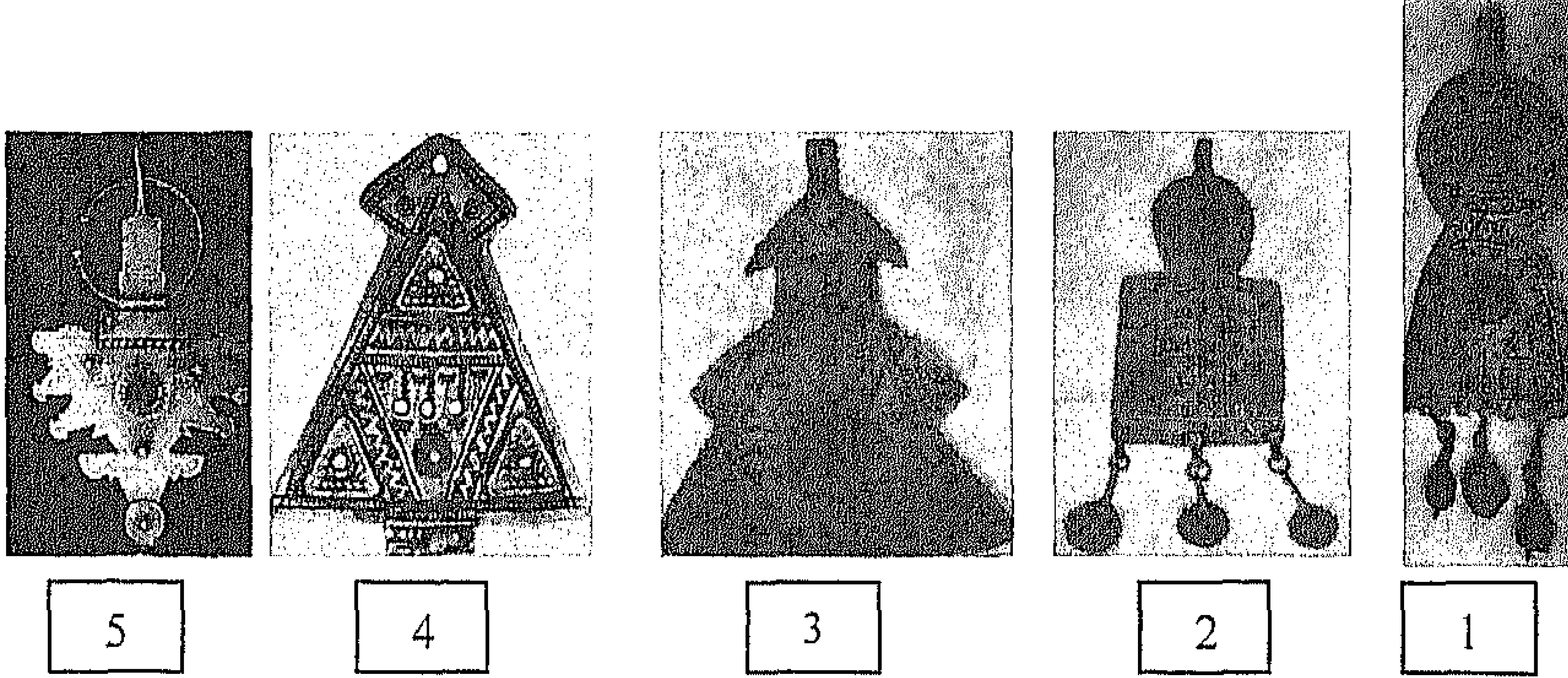
- O. BATES, *The eastern Libyan*, London, New impression, 1970, Pl. III.
- المحفوظ أسمهر: م. س. ، اللوحة رقم: 25.
- مصطفى أعشي: *جذور بعض مظاهر الحضارة الأمازيغية خلال عصور ما قبل التاريخ*، منشورات مركز طارق بن زياد بمساهمة مؤسسة كونراد أديناور، الطبعة الأولى، الرباط، 2002، ص. 85.

وانظر كذلك دراسة قيمة حول نموذج من زخرفة النسيج عند المرأة الأمازيغية، علما بأن كل منطقة تكاد تتميز عن غيرها قيمة وإبداعا وفنا؛ لا في مجال النسيج فقط، بل وفي كل مجالات الإبداع الفني:

Germaine CHANTREAUX, «Les tissages décorés chez les Béni-Mguild», *Hespéris*, T. XXXII, Paris, Larose, 1945, p. 19-33 (avec 11 planches de modèles de tissag décoré et des motifs de tissage utilisés dans cette région).

[93] Hérodote, livre IV, *op. cit*, 189.

نماذج من الحلي:



إن هذه الأشكال[94]؛ المكونة من "خُلاّلات" (Fibules) (1، 3، 4 و5) و"قرط أثلاثي" (Pendeloque triade) (2) أعدّ لتزيين الجبهة؛ هي عبارة عن تصوير للأنثى: رمز الأنوثة والخصوبة.

نلاحظ، من خلال هذه النماذج، كيف تدرجت أشكالها مما يهيمن عليه الميسم المباشر والطبيعي إلى ما يهيمن عليه الطابع الرمزي الموغل في التجريد. كما نلاحظ كيف أن هذه الحلي هي على هيئة امرأة في الرقم 1 وبدأت تتخذ شكلا أكثر رمزية، خاصة في الرقم 5؛ وأنها ترمز إلى الخصوبة، كما هو واضح جدا في الرقم 4، حيث نلاحظ البويضة المخصبة بعد آلام المخاض الذي يرمز إليه الرعد؛ الخصوبة التي ترمز إليها المرأة كواهبة لحياة الإنسان في معتقد الإنسان القديم !

---

94 أخذت هذه الأشكال من كتاب بيرت فلينت:

Bert FLINT, *Formes et Symboles dans les arts du Maroc*, T. I, Bijoux et Amulettes, *op. cit.*.

بصدد القطعة رقم 1: انظر التعليق عليها - ضمن كتاب فلينت – في الصفحة رقم: 46، أما الصورة فقد أخذت من الصفحة رقم: 47.

وبصدد القطعة رقم 2: انظر التعليق عليها - ضمن كتاب فلينت – في الصفحة رقم: 10، أما الصورة فقد أخذت من الصفحة رقم: 11.

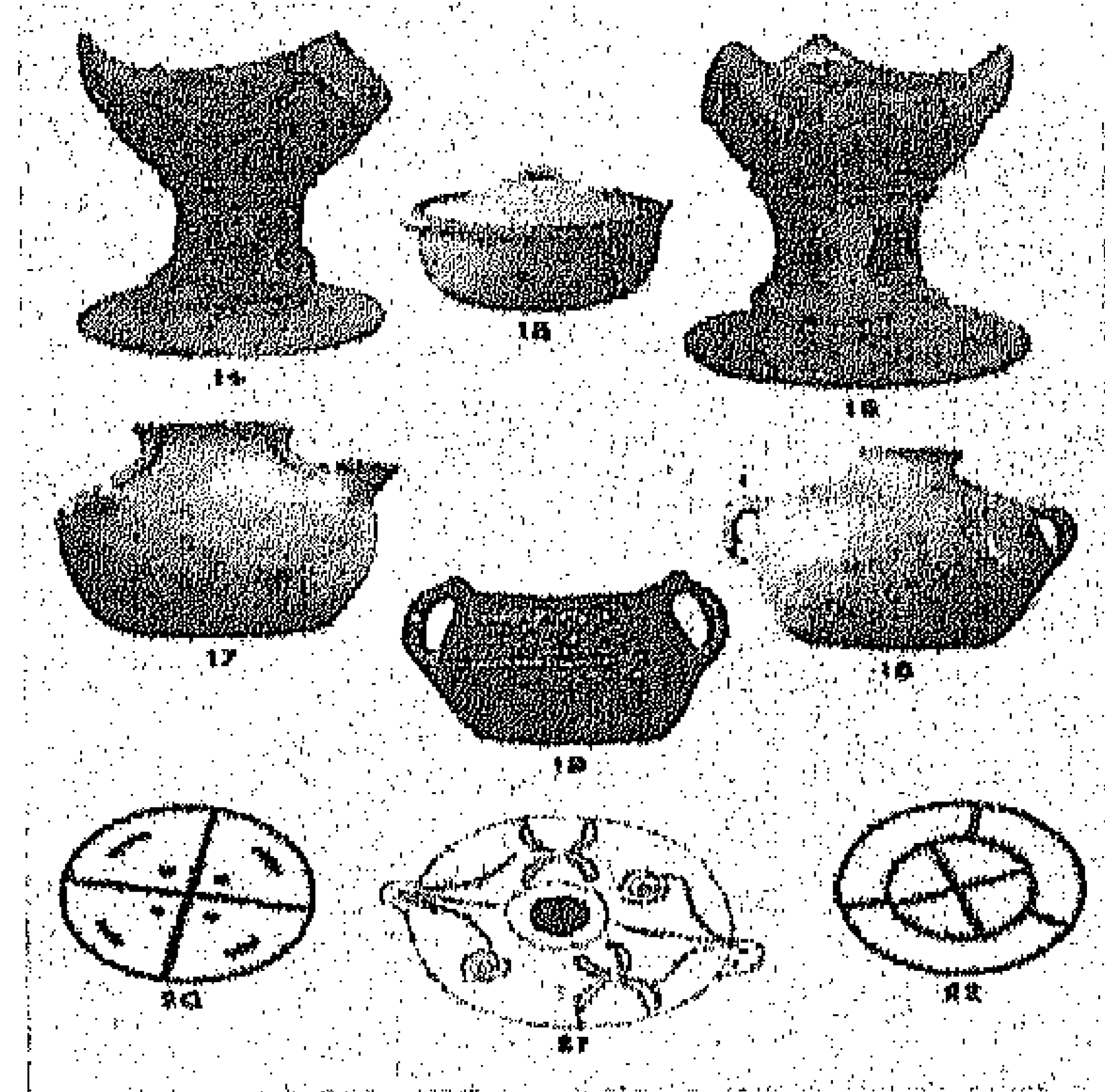
وبصدد القطعة رقم 3: انظر التعليق عليها - ضمن كتاب فلينت – في الصفحة رقم: 12، أما الصورة فقد أخذت من الصفحة رقم: 12.

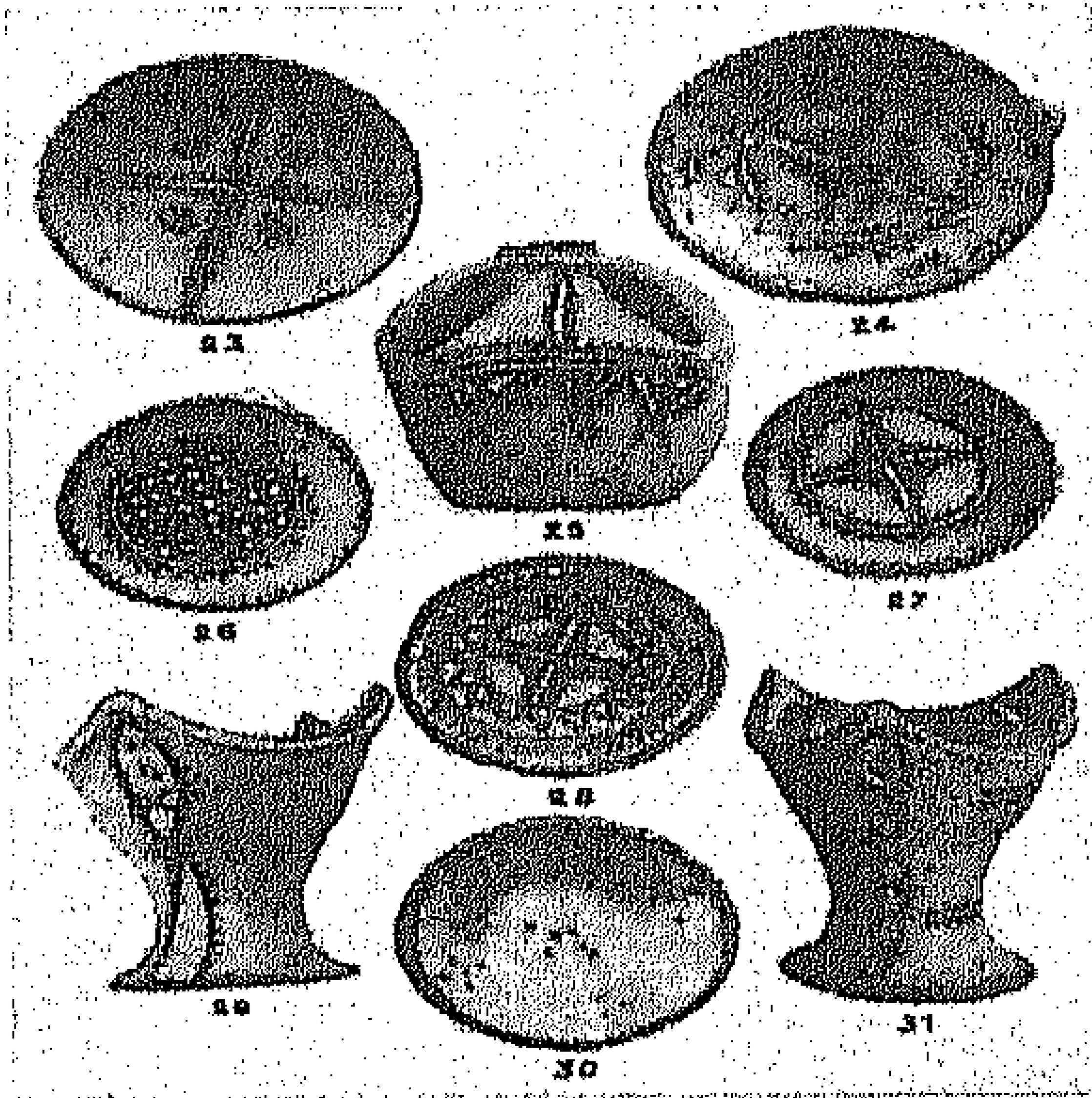
وبصدد القطعة رقم 4: انظر التعليق عليها - ضمن كتاب فلينت – في الصفحة رقم: 48، أما الصورة فقد أخذت من الصفحة رقم: 49.

أما بصدد القطعة رقم 5: انظر التعليق عليها - ضمن كتاب فلينت – في الصفحة رقم: 12، أما الصورة فقد أخذت من الصفحة رقم: 13.

نماذج من الخزف:

وهذه النماذج من الخزف هي من إنتاج نساء من الريف[95]. إنها تشكل فضاء



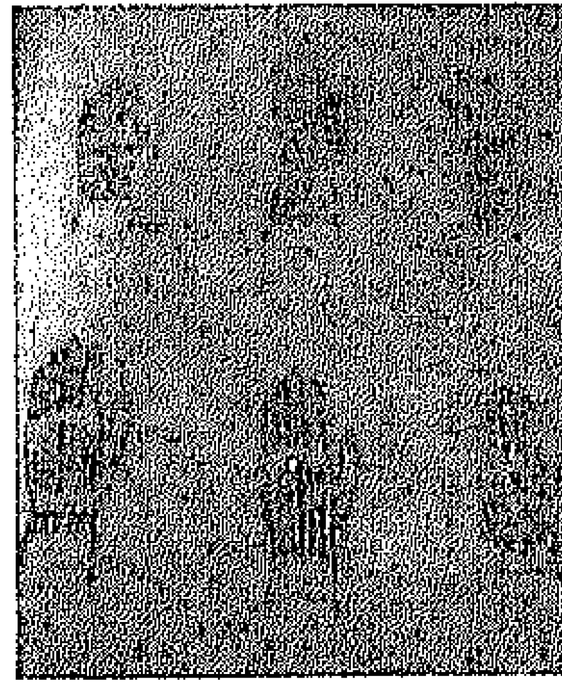


لامتداد الرمزية بأشكالها وتزيينها برسوم وعلامات متنوعة. وتجدر الإشارة إلى أن هناك نوعين من الصناعة الخزفية: نوع صناعي لولبي (Poterie au tour) (خاص بالرجال) ونوع صناعي يدوي (Poterie à la main) (خاص بالنساء)؛ وأن النوع الخاص بالنساء هو الذي كان في أغلب الوقت يتمتع بالتزيين بمختلف أنواع الرسوم والعلامات المتنوعة التي سهرت النساء على الحفاظ عليها من خلال هذا الإنتاج.

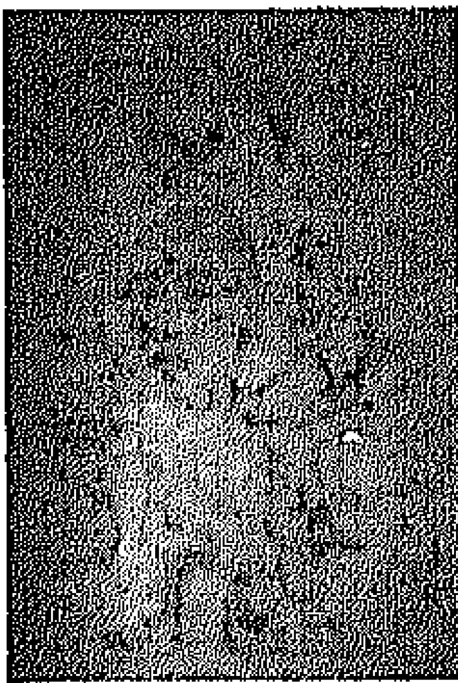
نماذج من الوشم:



وشم الرجل بالحناء[96]



نقش اليد بالوشم[97]



وشومات علاجية[98]

---

[95] Dr. J. HERBER, «Techniques des poteries rifaines du Zerhoun», in *Hespéris*, T. II, 3ème Trim., Paris, Larose, 1922, p. 241 – 253.

كما يمكن الرجوع إلى الدراسة القيمة التي قامت بها نيكول مارتينيز- سيرفيي (Nicole MARTINEZ-SERVIER) حول الخزف بالمغرب:

Nicole MARTINEZ-SERVIER, «La poterie», in *Splendeurs du Maroc*, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervyren, 1998, p. 372 – 389.

[96] فاطمة نعيم: م. س. : ص. 64.

[97] Dr. J. HERBER, «Notes sur les tatouages du Maroc», art. cit., Pl. VIII.

[98] Dr. Louis CARTON, *Ornementation et stigmates tégumentaires chez les indigènes de l'Afriques du Nord*, *op. cit.* PL. I.

من أجل رد الاعتبار...:

باعتماد ما يصطلح عليه بأنتروبولوجية الجسد، ينبغي التذكير بأن المرأة الأمازيغية في شمال إفريقيا عامة والمرأة المغربية عامة، لم تعرف لا "**وأد البنات**"[99] ولا "**ختان النساء**"[100] (Excision) ولا "**التسمين القسري**"[101] (Gavage) أو مايسمى ب "**التبلاح**"[102]. فبالرغم من أن الشعوب والبلدان التي مارست أو لا زالت تمارس هذه الطقوس، إن لم يتقاسم المغرب معها الثقافة والدين فهو يتقاسم معها الجوار الجغرافي، ومع ذلك فقد رفض المجتمع هذه العادات، جملة وتفصيلا، ولم يقبل مبرراتها مهما كانت مرجعياتها وأهدافها، نظرا لعدم ملاءمتها مع قيمه المتعلقة بالمرأة وبجسدها.

إذن باعتماد ما يصطلح عليه بأنتروبولوجية الجسد وباعتماد ما يصطلح عليه بأنتروبولوجية الأشكال والرموز؛ يمكن القول: إن صناعة الزرابي من طرف المرأة الأمازيغية وتثبيت الوشم وخضب الحناء على الجسد وصناعة الحلي من طرف الرجل وتثبيت النقوش على الصخر وعلى الخشب والطين هي بمثابة "أسايس"[103] تتقاطع وتتمفصل فيه مختلف الخطابات الإبداعية والجمالية والفنية والثقافية، وكذا الاجتماعية والسيكولوجية، وبذلك تساهم المرأة في الحفاظ على تراث إبداعي وفني وثقافي واجتماعي وسيكولوجي يشكل عنصرا أصيلا وغنيا بالنسبة لثقافتنا الوطنية. هذا المكون الأساسي لثقافتنا الوطنية الذي؛ وإن اكتسب رهان المشروعية والمصداقية منذ الخطابات الملكية المختلفة المنصفة للأمازيغية لغة وثقافة؛ فإنه لا زال يفتقر إلى كثير من الشجاعة السيكولوجية من أجل تفعيله ضمن المهمة التنموية التاريخية والواقعية التي من شأنها أن تكون بمثابة تجاوز للعجز الذي أشار إليه الأستاذ عبد الله العروي[104] حين قال: "لم يدرك

---

[99] الذي كان سائدا في الجزيرة العربية قبل الإسلام، والذي كان من بين أسبابه الرئيسية الخوف من الإملاق.

[100] الذي لا زال سائدا في بعض المجتمعات الإفريقية والشرق – أوسطية؛ وقد نقلت بعض الجاليات، خاصة منها الإفريقية، ممارسته إلى بعض البلدان الغربية حيث تتواجد؛ هذه البلدان التي تستهجنه بشكل كبير. وهذه العادة اللاإنسانية، يذهب الكثير من رجال الدين إلى أنها لم يرد بصددها أي نص صريح، ورغم ذلك فممارستها مستمرة؛ لإرضاء "السلطة الذكورية" - مفهوم لبيير بورديو- للرجل في هذه المجتمعات التي تمارسها.

[101] ظاهرة لا تختلف عن تسمين "الدجاج الرومي" – تعبير مغربي – لكون المصطلح وكذا الطريقة مستمدة من تربية الدواجن التي تستهدف تسمينها اصطناعيا. لكن التسمين القصري أخطر وأشد، لا في الطريقة اللاإنسانية التي تتبع لتحقيق البدانة والسمنة الممكنين، وذلك منذ سن جد مبكرة – ما بين 4 سنوات و 12 سنة - بل وفي نتائجه الصحية والنفسية الخطيرة بالنسبة للمفروضة عليها التسمين.

[102] هو نفسه التسمين القسري، إلا أن التسمية – التبلاح – متداولة أكثر في الصحراء المغربية، حيث لم تعد السمنة - على الأقل عند الأجيال الصاعدة – من شروط ضمان "الزواج الموفق"!

[103] لغويا: "المكان المستوي" واصطلاحا: "الساحة العمومية" وهو – من حيث الوظيفة الاجتماعية والثقافية، بل والسياسية - مرادف لما يطلق عليه في الثقافة الغربية المعاصرة (Espace public) أو ما كان يطلق عليه عند اليونان: (L'Agora).

[104] يقول ذ. العروي ذلك على لسان المؤرخين والدارسين الغربيين الذين ينتقد فرضياتهم وتساؤلاتهم المتعلقة بالأمازيغ وبتاريخهم، والتي هي بالنسبة إليه عبارة عن تقريرات، إذ يعقب عليها قائلا: "وراء هذه الفرضيات البراقة نجد دائما الفكرة نفسها: عجز المغاربة عن فهم مصلحتهم الحقيقية: دهمتهم روما ففزعوا إلى قرطاج مع أنها كانت عدوهم الأول إلى ذلك الحين، هاجمهم العرب فاحتموا بالإسلام، استولت عليهم فرنسا فالتجأوا إلى العروبة، ..."؛ ذ. عبد الله العروي: مجمل تاريخ المغرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 2007، مجلد في 3 أجزاء، ص. 145.

المغاربي أبدا أين تكمن مصلحته: داهمته روما فتحالف مع قرطاج، مع أنها كانت بالأمس عدوة له؛ سيطر عليه العرب فاحتمى بالإسلام؛ استعمرته فرنسا فالتجأ إلى العروبة"[105] .

واليوم بعد أن أصبحت قرطاج في خبر كان، ولم يعد أحد يقبل "إسلام عبد الملك بن مروان وهشام بن عبد الملك"، اللذين يمثلان نوعا من خلفاء المسلمين العرب الذين يطالبون – من الشرق العربي – عمالهم بشمال إفريقيا لإرسال نساء ينبغي أن تتوفر فيهن، وفي آن واحد، عشرات الأوصاف التي ينسجونها من مجرد مخيلاتهم النزواتية، وكأنهم يتقدمون بمواصفات للحصول على سيارة يابانية تحت الطلب؛ ولا استعمار يتخذ أمهاتنا وأخواتنا وبناتنا "لوحات فلكلورية"؛ ألا ينبغي الانطلاق من روح الخطابات الملكية ومن مدونة الأسرة لفهم مصلحتنا كمغاربة[106]؟

ألم يحن الوقت بعد لرفع وصمة العار التي لا زالت لصيقة بأختنا المغربية حتى في عصرنا الحاضر؛ خاصة من طرف الذين تجمعنا وإياهم روابط الحضارة والتاريخ المشترك والدين الحنيف؛ إنها وصمة عار على كل المغاربة أكانوا متحدثين باللغة الأمازيغية أم متحدثين باللغة العربية، وذلك من أجل رد الاعتبار ل"**مدرسة: إذا أعددتها، أعددت شعبا طيب الأعراق**"[107].

[105] Abdellah LAROUI, *L'histoire du Maghreb (Un essai de synthèse)*, Tome I, Paris, Ed. François Maspéro, 1975, t. I, p.92.

[106] بنفس الرغبة طالب الأستاذ عبد الله العروي حين قال: "آن للمغربي أي يصالح نفسه، وأهم من ذلك، أن يهادن أخاه"، ..."، ذ. عبد الله العروي: مجمل تاريخ المغرب، م. س.؛ مجلد في 3 أجزاء، ص. 645. لكن المقصود ب "المغربي" بين الرغبتين مختلف؛ والخلفية وكذا المرجعية الأيديولوجيتين مختلفتين؛ كما أن "مفهوم التاريخ" السائد آنذاك لم يعد قادرا اليوم على استيعاب سيرورة الأحداث والوقائع فبالأحرى محاولة توجيهها ! لم تعد لإبداء مجرد الرأي سلطة لتوجيه تلك الأحداث والوقائع، خاصة حين يعتمد ذلك الرأي اختزال التاريخ واعتماد التلميح دون التصريح ! وهذا ما نلمسه بوضوح في رأي ذ. عبد الله العروي حين يقول: "أكتفي هنا بإبداء رايي، كمواطن مغربي [يقصد المغاربي]، في ما يجري في هذه المنطقة المغربية التي تلتقي وتتلاقح فيها ثلاث ثقافات: شرقية إسلامية، غربية أروبية وإفريقية" !

[107] بيت مشهور لأحمد شوقي.

المصادر والمراجع المعتمدة في هذه الدراسة

أولا: البيبليوغرافيا (Bibliographie) المعتمدة:

1- باللغة العربية:

ابن أبي زرع الفاسي، علي (1999)، *الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس*، مراجعة عبد الوهاب بنمنصور، الطبعة الثانية، المطبعة الملكية، الرباط.

ابن خلدون عبد الرحمان (808 هـ/1406 م.)، *كتاب العبر وديوان المبتدا والخبر في ايام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الاكبر*، منشورات دار الكتاب اللبناني، 1956.

ابن عبد الحكم (1964)، فتوح *إفريقية والأندلس*، تحقيق عبد الله الطباع، بيروت، دار الكتاب اللبناني.

ابن عذاري المراكشي(1998)، *البيان المغرب*، في أخبار الأندلس والمغرب، الجزء الأول، الطبعة الخامسة، تحقيق ومراجعة ج. س. كولان وإ. ليفي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت لبنان.

ابن قنفذ القسنطيني، أبو العباس أحمد الخطيب (1965): *أنس الفقير وعز الحقير*، اعتنى بنشره وتصحيحه محمد الفاسي و أدولف فور، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، مطبعة أكدال، الرباط.

إسماعيل، محمود (1976)، *الخوارج في المغرب: ليبيا، تونس، الجزائر، المغرب، موريطانيا*، دار العودة - بيروت، مكتبة مدبولي، القاهرة.

أعراب، ابراهيم (1996)، "المرأة والحقل الديني بالبوادي المغربية: شهيرات نساء بادية سوس نموذجا"، *أعمال الدورة الرابعة للجامعة الصيفية بأكادير* تحت شعار: "الثقافة الأمازيغية بين التقليد والحداثة"، (من 19 يوليوز إلى 05 غشت 1991 م)، ص. ص69 - 80 .

أمرير، عمر(1975)، *الشعر المغربي الأمازيغي*، (ط1)، الدار البيضاء.

أوديت دوبويكودو وماريون سينونيس: (1966)، "فن الرسوم الصخرية بالصحراء المورية"، تعريب أحمد الأخضر، *مجلة البحث العلمي*، العدد 8، 1966، ص. ص. 42 - 54.

آيت باحسين، الحسين (2004)، "إبداعات المرأة الأمازيغية والحفاظ على الهوية المغربية"، جريدة: *"إيمازيغن"*، العدد 6، 30 ماي - 30 يونيو 2004، ص. 14.

آيت باحسين، الحسين (2008)، "إبداعات المرأة الأمازيغية والحفاظ على الهوية المغربية"، جريدة: *"العالم الأمازيغي"*، العدد 94، مارس 2008 - 2958، ص. 7.

بنعبد الله، عبد العزيز (1963)، *معطيات الحضارة المغربية*، الجزء الثاني، دار الكتب العربية، الرباط.

بوخريص، فاطمة (1994): "صورة المجتمع من خلال الأحجية في منطقة الأطلس"، *مجلة آفاق*، العدد 55، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة، ص. ص. 109 - 117.

التريكي، حميد (1984)، "المجتمع المغربي خلال القرنين الخامس والسادس للهجرة"، *مذكرات من الثرات المغربي*، المجلد الثاني، ص. ص. 205 - 225.

جوليان، شارل - أندري: (1969)، *تاريخ إفريقيا الشمالية*، تعريب محمد مزالي والبشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر.

الخلوفي، محمد الصغير (1998)، "المرأة الأمازيغية من خلال رحلة المركيز "دو سيكونزاك" إلى المغرب (1889 - 1901)، تقديم وتلخيص"؛ ضمن: *ملفات عن تاريخ المغرب*، مارس / أبريل 1998، العدد 19، السنة الثانية. ص. 14.

الرقيق القيرواني (1990)، ابراهيم بن القاسم: *تاريخ إفريقية والمغرب*، تحقيق عبد العلي الزيدان وعز الدين عمر موسى، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى.

زنيبر، محمد (1984)، "زينب النفزاوية" *التراث المغربي*، المجلد الثاني، ص. ص. 138 - 143، (بتصرف).

زنيبر، محمد (1991)، *عروس أغمات* (مسرحية تاريخية)، دار النشر المغربية. (زينب النفزاوية)

سراج، احمد (1998)، "المرأة في الاسطورة القديمة"، *مجلة أمل*، عدد 14/13، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ص. ص. 19-25.

سعد زغلول، عبد الحميد (1979)، *تاريخ المغرب العربي*، الجزء الأول، منشأة المعارف.

شفيق، محمد (1966)، "التراث المجهول: قصيدة في الحماس الوطني"، *مجلة آفاق: مجلة اتحاد كتاب المغرب*، عدد 3 ، السنة 3، 1966، ص. ص. 90-93.

شفيق، محمد (1967)، "التراث المجهول: تصنيف مختصر للأغاني والرقصات المازيغية"، *مجلة آفاق: مجلة اتحاد كتاب المغرب*، العدد 5 و6، 1967، ص. ص. 8-13.
شفيق، محمد (1987)، "الشعر الأمازيغي والمقاومة المسلحة في الأطلس المتوسط وشرقي الأطلس الكبير (1912-1934)، *مجلة أكاديمية المملكة المغربية*، عدد 4، نونبر 1987، ربيع الثاني 1408، ص. ص. 69-99.
الصفريوي، أحمد (1975)، "الأزياء والحلي عند المغربيات"، *مجلة الفنون*، السنة الثانية، العدد 9-10، إصدار وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، يوليوز - غشت 1975، ص. ص. 85 - 92.
الطالبي، محمد (1994)، "الكاهنة (القرن الأول هـ / السابع م)"، ترجمة رياض المرزوقي، *دائرة المعارف التونسية*: الكراس 4، ص.ص. 56 - 61.
الطالبي، محمد (1994)، "كسيلة [القرن الأول هـ / السابع م]"، ترجمة رياض المرزوقي، *دائرة لمعارف التونسية*، الكراس 4، ص. ص. 62 - 65.
الطالبي، محمد (1985)، *الدولة الأغلبية 186 - 296 / 800 - 909 (التاريخ السياسي)*؛ تعريب المنجي الصيادي، نشر دار الغرب الإسلامي، 1985، ص. 39؛ عن *مجلة تيفاوت*، العدد 4، نونبر- دجنبر 1994.
العبادي، الحسن (إعداد) (2004)، *عمل المرأة في سوس*، الطبعة 1، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، طوب بريس، الرباط.
العروي، عبد الله (2007)، *تاريخ المغرب*، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت.
العظمة، عزيز (1951)، *العرب والبرابرة (المسلمون والحضارات الأخرى)*، رياض الريس للكتب والنشر، لندن-قبرص، الطبعة الأولى، أغسطس 1991، ص. 32؛ عن المختار بن الحسن بن بطلان، "رسالة جامعة لفنون نافعة في شراء الرقيق"، في: نوادر المخطوطات، ج 4، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة.
العلوي الباهي، امحمد (1988)، *المرأة المغربية عبر التاريخ*، الطبعة الأولى، دار الثقافة للطباعة والنشر، الرباط.
العمراني، صفية (2002)، "دور المرأة الأمازيغية في المقاومة ضد الاستعمار من خلال النصوص الشعرية"، ضمن أعمال الندوة الدولية حول تاريخ الأمازيغ المعاصر (الجزء الثاني)، *الدورة السادسة للجامعة الصيفية*، 21 - 23 يوليوز 2000، أكادير؛ دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ص. ص. 150 - 152.
لمين، مبارك (2005)، "المرأة العالمة في سوس، من خلال بعض مؤلفات العلامة محمد المختار السوسي"، *المناهل*، عدد 74- 7 أكتوبر2005، ص.ص. 385-397.
اللوه، أمينة (1975)، "أميرات العرش المغربي عبر التاريخ"، *مجلة الفنون*، السنة الثانية، العدد 9-10، إصدار وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، يوليوز - غشت 1975، ص.ص. 158- 166.
المريني، عبد الحق (1993)، *دليل المرأة المغربية*، الجزء الأول (بداية الاستقلال-1993)، الجزء الأول، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.
المريني، عبد الحق (2000)، *دليل المرأة المغربية*، الجزء الثاني (1993-2000)، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.
المريني، عبد الحق(2007)، *دليل المرأة المغربية*، الجزء الثالث (2000-2006)، *ملحق مجلة "نساء من المغرب"*، ضمن الهدد الخاص باليوم العالمي للمرأة، العدد 80، مارس 2007.
مستاوي، محمد (1988)، "الإطلالة على المرأة في بادية سوس من خلال شعرها وشعر الآخرين عليها"، *أعمال الدورة الثالثة الدورة الثالثة لجمعية الجامعة الصيفية بأكادير*، تحت عنوان: "الثقافة الشعبية بين المحلي والوطني"، من 1 إلى 6 غشت 1988، ص. ص. 187 - 202.
مقر، محمد (2006)، *اللباس المغربي من بداية الدولة المرينية إلى العصر السعدي*، الطبعة الأولى، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط.
الملحوني، عبد القادر (1975)، "مسيرة الفن الشعبي في الوسط النسوي"، *مجلة الفنون*، السنة الثانية، العدد 9-10، إصدار وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، يوليوز - غشت 1975، ص. 236 - 242.
المنوني، محمد (1986)، "المؤسسات التعليمية الأولى بسوس، وخصائص المدارس العتيقة بالمنطقة"؛ *مجلة المناهل*، العدد 34، السنة 13، يوليو 1986، ص.ص. 35 - 52.
نعيم، فاطمة (1987)، *عالم النقش بالحناء*، مطبعة المعارف الجديدة، الطبعة الأولى، الرباط.

2- باللغة الفرنسية:

BOISNARD, Magali (1925), *Le roman de la Kahéna*, d'après les anciens textes arabes, Paris, édition d'art, H. Piazza.
BOUKHRIS, Fatima & **EL MOUJAHID**, El Houssain (2005), «Les devinettes amazighes: Structures, Esthétique et Fonctions», in *Etudes et Documents Berbères*, 23, p. 133-151.
CAMUS, Albert (1994), *Caligula*, Paris, Gallimard.
CARTON, Dr. Louis (1909), *Ornementation et stigmates tégumentaires chez les indigènes de l'Afriques du Nord*, Tunis, (123 pages dont 11 planches de relevés de dessins de tatouages très riches et très variés et 11 pages des explications de ces relevés avec une excellente introduction aux tatouages nord-africains).
CHANTREAUX, Germaine (1945), «Les tissages décorés chez chez les Béni-Mguild», in *Hespéris*, T. XXXII, Paris, Lrose, p. 19-33 (avec 11 planches de modèles de tissag décoré et des motifs de tissage utilisés dans cette région).
FLINT, Bert (1973), *Formes et Symboles dans les arts du Maroc, T. 1, Bijoux et Amulettes*, (s. d, ni M. Ed.).
FLINT, Bert (1975), *Formes et Symboles dans les arts du Maroc, T. 2, Tapis*, (s. d, ni M. Ed.).
GHAZI BENMAISSA, Halima (1995), «Encre et toujours sur la mort de Ptolémée, le roi de Maurétanie», in *Hespéris Tamuda*, Vol. XXXIII, Fascicule unique, Rabat, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, p. 21-37.
GIACOMO, (Louis di) (1947), « Une poétesse andalouse du temps des Almohades : Hafsa Bint Al Hajj Ar-Rukuniya », in *Hespéris*, T.XXXIV, 1er – 2ème Trim., Paris, Larose, p. 9-101.
HADDADOU, Mohamed Akli (2003), *Les Berbères célèbres*, Alger, BERTI Editions.
HERBER, Dr. J. (1922), «Techniques des poteries rifaines du Zerhoun», in *Hespéris*, T. II, 3ème Trim., Paris, Larose, p. 241 – 253.
HERBER, Dr. J. (1949), « Notes sur les Tatouages du Maroc », in *Hespéris*, T. XXXVI, 1er et 2ème Trim., Paris, Larose, p. 11- 46, 11 pl.
HERODOTE, (1985), *Histoires*, *Melpomène*, livre IV, texte établi et traduit par Legrand P. E., Collection des Universités de France, Paris, Les Belles Lettres.
IBN KHALDOUN (2003), *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, Trad. De William Mac-Guckin De Slane, (Edition intégrale), Alger, Berti Editions.
LAHLOU, Josiane & **KOFFEL**, Jean-Pierre (2005), *Ptolémée de Maurétanie : LE DERNIER PHARAON*, Alger, Editions Dalimen.
LAOUST, Emile (1928), « Chants berbères contre l'occupation Française », Mémorial Henri Basset, T2, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, p. 9-20.
LAROUI, Abdellah (1975), *L'histoire du Maghreb (Un essai de synthèse)*, Tome I, Paris, Ed. François Maspero.
MARTINEZ-SERVIER, Nicole (1998), « La poterie », in *Splendeurs du Maroc*, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervyren, p. 372 – 389.
MOUTAOUKIL, Fatima **(1997), Zaïnab Tanfzawit** : «Une grande femme amazighe du XIe siècle», *Parimazigh* n°2, fevrier 1997, p 3-4
MRIRIDA, N'aït Attik (1986), *Les chants de la Tassaout*, traduits du dialecte Tachelhit par René EULOGE, Casablanca, Editions Belvisi.
REYNIERS, François (1930), *Taougrat ou les Berbères racontés par eux-mêmes*, Paris, Ed. Geuthner.
GROUSSIN, Pierre (1959), «Notes sur la teinture au Maroc», *C.A.T.A.N.*, n°5, Toulouse, Ed. Privat, p. 111-113.
SAMAMA, Yvonne (2000), *Le tissage dans le Haut Atlas marocain : Miroir de la terre et de la vie*, Paris, Ibis Press/UNESCO 2000 pour l'édition en langue française.
SEARIGHT, Susan (1993), «Le tatouage chez la femme berbère marocaine (dessins)», *études et documents berbères*, N° 10, pp. 31-45.
SEGONZAC (René Marquis de) (1903), *Voyages au Maroc (1899-1901)*, Paris, Armand Colin, (409 pages avec 178 photographies dont 20 grandes planches hors-texte, panoramas en dépliant et 1 carte en couleurs dépliante hors-texte).
SIJELMASSI, Mohamed (Dr.) (1974), *Les arts traditionnels au Maroc*, Paris, Presse de l'Avenir Graphique.
TALBI, Mohamed (1971), "Un nouveau fragment de l'histoire de l'Occident musulman (62-196/682-812): l'épopée d'al-Kahina", *Les Cahiers de Tunisie*, t XIX, 1er et 2e trim. 1971 et Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition, t IV: Kahina.
TALBI, Mohamed (1966), *L'Emirat Aghlabide, 184 – 296 / 800 – 900 (Histoire politique)*, Librairie d'Amérique et d'Orient, Adrien – Maisonneuve, Paris VI, (Publication de la Faculté des Letrres de Tunis).
VONDERHEYDEN, M. (1934), « Le henné chez les musulmans de l'Afrique du nord », *Journal de la Société des Africanisres*, vol. IV, n° 1, Paris, Ed. Société des Africanistes, p. 35-61 (1ère partie) ; p. 179-202 (suite et fin).

Documentation pédagogique africaine : Le Monde Libyco-Berbère dans l'Antiquité (Illustrations), s. d.

ثانيا: الويبوغرافيا (Webographie):

بالنسبة لهذه المراجع تم الاستئناس بها فقط، ولم يتم توظيفها في الدراسة بالرغم من أهميتها؛ سواء من حيث الإشكالات التي تعالجها أو من حيث قيمة مقاربتها أو المعطيات التي تقدمها. وذلك لسبب بسيط، هو أن "الويبوغرافيا" لا زالت في ريعان طفولتها من حيث الشرعية القانونية، المنظمة للعلاقة بين المنتج والمستهلك؛ ومن حيث ضمانة وصحة الآراء والأفكار والمعلومات المنسوبة إلى منتجي نصوصها "المفترضين". إضافة إلى أن أغلبية النصوص لا تعتمد التوثيق الأكاديمي المتعارف عليه في البحث العلمي والأكاديمي. لكن، نظرا لأهميتها ولعلاقتها الوطيدة بموضوع هذه الدراسة، بل إن بعضها يشكل جزءا من هذا الكتاب (مقالات الأستاذ محمد أرجدال)، فإننا نورد الإحالة عليها لتعميم الفائدة.
وقد أوردنا؛ في أغلبيتها ما كتب باللغة العربية، ولم نورد إلا إحالة واحدة على نص بالفرنسية، نظرا لأن الكتابات على الورق حول موضوع هذا الكتاب كثيرة باللغات الأخرى غير العربية، بينما هي باللغة العربية تكاد تكون نادرة.

1 – باللغة العربية:

ارجدال، محمد: " المرأة الأمازيغية عبر التاريخ"، الحوار المتمدن - العدد: 1936 - 2007 / 6 / 4 .
أرجدال، محمد: " المرأة الامازيغية بين الأمس واليوم"، الحوار المتمدن - العدد: 1890 - 2007 / 4 / 19 .
أرجدال، محمد: "المقاومة النسائية من خلال الشعر الامازيغي"، الحوار المتمدن - العدد: 1899 - 2007 / 4 / 28 .
أسويق، محمد : "ثمازيغن: الأرض والمرأة"، الحوار المتمدن - العدد: 1621.
بلغربي، سعيد: "المرأة الأمازيغية بالريف بين السلطة الأبيسية والرغبة...قراءة في نصوص شعرية أمازيغية"، الحوار المتمدن - العدد: 1652 - 2006 / 8 / 24 .
بلغربي، سعيد: "مراسيم حفلة الزفاف الأمازيغي بالريف...عادات...وطقوس"، الحوار المتمدن - العدد: 1464 - 2006 / 2 / 17
بلغربي، سعيد: "المرأة الأمازيغية بالريف علاقتها بالذات و الآخر، المرأة و الشّعر في الشعر الأمازيغي بالريف"، الحوار المتمدن - العدد: 1529 - 2006 / 4 / 23 .
بلغربي، سعيد: "المرأة و الشّعر في الشعر الأمازيغي بالريف".
إنفلاس، مليكة؛ زبير، فاطمة؛ لملوخية، بوشرى (اعداد): "المرأة السوسية ودورها في التنمية".
موشيم، أحمد: *"المرأة والحقل الديني بالبوادي المغربية: شهيرات نساء بادية سوس كنموذج"*،
وريط، فاطمة: *"المرأة الأمازيغية: مظاهر الحيف والتمييز وتعدد مستويات الطرح"*، (زمور، الخميسات).
العبادي، الحسن: *"الصالحات المتبرك بهن في سوس"*، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، 2004، الرباط.
الشبكة الامازيغية من اجل المواطنة: "مشروع ورقة خاصة بالمرأة من اجل تدعيم المساواة بين الجنسين في النضال الديموقراطي الأمازيغي"، الاثنين, 12 فبراير 2007 .
يـــُـولين، ثماوايت: الملكـــة ديهيـــــا
Source : http://www.zuwara.com/forum/showthread.php?t=1603

2 – باللغة الفرنسية:

Idaoutanane, *«L'Histoire d'une grande reine amazighe»*; source: http://perso.wanadoo.fr/michel.behag...ire/kahina.htm

المرأة وصياغة الذاكرة في الواحات
(أو طقوس إسقاط النساء للقمر)

قسطاني بن محمد
كلية الآداب، مكناس.

ₒ ⵡⴰⵍ ⵎⵎⵉ ⵅⵣⵣⴻⵏⵏ ⵉⵃⵙⴰⵍⵍ, ⵉⵡⵜ ⴰⵖⵊⴷⵉⵎ

أستهل هذه المساهمة بهذا المثل الأمازيغي الواحي البليغ والذي يفيد حرفيا ضرورة جلوس من لا يملك اللباس الكافي لستر جسده، وهو مثل، إن عبر عن شيء، إنما يعبر عن العقلية الموضوعية والتي تنطلق من فلسفة ضرورة امتلاك الإنسان الوسائل الكافية لتنفيذ سياسته، وهي حكمة استراتيجية تعبر عن الواقعية الطبيعية التي تستمد منها المرأة، وكذلك الرجل، فلسفتها، فهي جالسة متى فقدت الثياب الكافي، لكنها واقفة ومستقيمة متى أحست بإمكانية ذلك.

تتعدد المقاربات التي تتناول الأنوثة والرجولة سواء في المجتمعات الغربية أو في المجتمعات الباردة، ابتداء بالتحليل النفسي وانتهاء بالنوع وتقسيم العمل الجنسي والمقاربة الجنسانية مرورا بالحركة النسوانية والباترناليزم البيولوجي أو الاجتماعي، الأمر الذي يثبت تعقد وإشكالية المفاهيم المرتبطة بالأنوثة ونسبيتها وطبيعتها المتحولة، ومن ثمة ضرورة اعتبارها بناءات اجتماعية ثقافية تخدم أغراضا بعينها. هذا التقديم المنهجي يعتبر أوليتنا الأساسية بالنسبة لهذه المحاولة.

تبدو الواحات جد منغلقة على نفسها سواء على مستوى التنظيم والمعاملات أو على مستوى التوجه والقيم، وهو أمر جد مدهش عندما نرجع شيئا ما إلى الوراء فاحصين وضعية المرأة وكيف صاغها المجتمع الواحي، حيث كانت المرأة حاضرة في جميع المجالات ومتواجدة ليس كأم راعية للأسرة فحسب، بل وكجسد له تمظهراته الجمالية[1] وكشخصية مستقلة تختار رفيق دربها بكل حرية عبر مؤسسة "تاقرفيت[2]"، التي يمكن اعتبارها مجالا نسويا بامتياز رغم مشاركة الرجل، حيث يمكن اعتبار مجال تاقرفيت سياقا تؤسس فيه الحدود بين الحياة المعتادة اليومية والكدح من جهة والتعالي والجمال من جهة ثانية، ومن ثمة الخندقة الأنثربولوجية للمرأة داخل سياق التعالي (Le

---

[1] - يتحدث "دي سيكونزاك"، مارا بالواحات المغربية سنة 1905، عن أجساد نسائية أكثر فتنة وأكثر تحضرا عن النساء الجبليات:

Marquis de SEGONZAC, *Au coeur de l'Atlas, Mission au Maroc 1904 - 1905*, Paris, Ed. Emile Larose, 1910, p.76.

[2] - يبدو أنها مؤسسة كانت بدوية في الأصل، حيث كانت مناسبة يلتقي فيها الشباب الذكور مع الإناث عند كل غروب الشمس لما ترجع القطعان إلى الخيام. وبعد ذلك أصبحت طقسا ثقافيا واحيا لا تستثنى منه أية إثنية حتى الشريفة والمرابطة أحيانا.

(contexte sublime المؤسس للأدبية والفتنة، ذلك السياق الذي لا يضعها في أي حرم شرقي ينزع من المرأة إنسيتها ليجعل منها موضوعا جنسيا أو أثاثا.. وأكثر من كل ذلك تملك المرأة تعبيرات أدبية راقية تعبر بها عن حاجاتها النفسية والجسدية أحيانا، تعبيرات يمكن أن تبدو جريئة لغير ملم بالفضاء الثقافي الواحي:

"ⴰ ⵜⴰⵔⵟⴰⵜ, ⴰ ⵉⵍⵍⵉ ⵎⴰⴷ ⴰⵎ ⵉⵔⴰ ⵡⵓⵍ ?

ⴰⵃⵔⵔⵉⵎ ⴰⵎⵥⵢⴰⵏ, ⴰ ⵎⵎⴰ ⴰⴷ ⴰⵖ ⵉⵔⴰ ⵡⵓⵍ".

إن المرأة غالبا ما تحمل كل ما هو أدبي في العشيرة والقبيلة عبر حكايات وراء الموقد والأمثال والأشعار، بل وأحيانا عبر ثقافة عالمة مرتبطة بالقرآن والأذكار والتصوف.

وليس الأمر أدبيا فحسب، بل هو عرف وتعاقد ورعاية للحقوق الأولية على الأقل، إن المرأة هنا تملك قرار طلب تطليقها الذي لا يرد[3].

كما أن الواحات، كجميع المجتمعات، لم تكن يوما ما هوية مطلقة ومنغلقة كما قد تدعي شوفينية ما، بل كانت دوما ورقا شفافا يمتص آثار الرياح الثقافية الملقحة، الأمازيغية المحلية أو الإفريقية أوالعربية الإسلامية أو اليهودية أو المسيحية..وقد لعبت النساء أدوارا عديدة ومتنوعة في طحن الكل الثقافي ذلك وفق معايير عدة إثنية ومجالية وغيرها[4].

صحيح أن التنظيم القبلي البترياركالي عنيف وجد مجحف لحقوق المرأة إن تكلمنا لغة العصر، وذلك عبر الأعراف التي تتحايل حتى على نصف الذكر في التركة كحق شرعي، و بأداء إرث المرأة نقدا وعدم تمكينها من كل ما هو حديد مثل الآلات الفلاحية والسلاح، إلى غير ذلك من التحايلات التي تبقي المرأة غير مالكة في غالب الأحيان، ورغم كل ذلك لا تعدم المرأة مكرها في استثمارها الملك الممكن من دواجن وحلي وأولاد بالخصوص، وهو "الانتقام" الكبير الذي تتقنه المرأة بصياغة ذاكرة الأطفال، رغم البزل الذي يقوم به الرجال بالنسبة للأولاد، ليس نحو التحرر والانفتاح والاستقلال والنسوانية، الأمر الذي ليس ممكنا إلا بمعايير حداثية جديدة مثل التمدرس والأجرة.. وفي غيابهما يبقى الوضع التابع للمرأة أكثر أمنا وضمانا لاستمرارها البيولوجي حتى، وإنما نحو القبيلة دوما، لكن مع حفظ هامش جميل رغم ضيقه لمناورة النساء ومكرهن الجميل.

عن هذا المكر الأنثربولوجي تريد أن تتحدث هذه الورقة من خلال فحص الكيفية التي تشتغل بها النساء في إطار تأثيث وصياغة شخصية الأطفال الذين سيصبحون

---

3 - أنظر أطروحتنا لنيل دبلوم الدراسات العليا، "الواحات المغربية قبل الاستعمار، غريس نموذجا".

4 - تتحدث جرمان تليون عن فضاء ثقافي واحد جد واسع وهو فضاء البحر الأبيض المتوسط، أو ما اصطلحت عليه بفضاء الزغاريد والذي يمتد من إرلندا شمالا حتى بلدان الساحل جنوبا ولبنان شرقا حتى المغرب غربا.
Germaine TILLON, *Le harem et les cousins*, Paris, Seuil, 1966.

رجالا، صحيح أن النسوة مثل الخماسين يتضامن من أجل تأبيد سيطرة الرجال، كما يفعل الخماسون ب"التاويزا" ليس من أجل الانعتاق وإنما من أجل جودة العمل لدى المالكين.. وهي اللعبة نفسها التي وصفها هيجل بمفهوم جدل العبد والسيد، وهي لعبة لا يمكن فهمها إلا من الداخل ووفق نمط العيش التقليدي الذي يحاول فيه بعض المالكين عتق العبيد في السنوات العجاف والذي يرفض فيه العبيد هذا العتق، بل وأكثر من هذا يمكن للعبد أن يملك مفاتيح الخزائن دون الأبناء، وهو الفضاء الذي يحدد الأدوار بدقة متناهية إلى حدود عدم احتمال تطاول أي طرف على وظائف الآخر، ورغم ذلك ليس الأمر بتلك البساطة التي تعتمد مقاربة الثنائيات، عبد/سيد، رجل/امرأة. إنه مجتمع بأكمله يشتغل وفق توافقات وترميقات تتعدل وتتغير وتنقح وتلقح باستمرار، مع مراعاة خصوصيات امبريقية لكل فاعل اجتماعي على حدة..

إن أول ما يتبدى للملاحظ بالنسبة لاشتغال المرأة على موضوع مجتمعها، هو اشتغالها بمنهجية رد الفعل غالبا، وهو ليس رد فعل سلبي، بل رد فعل ذكي يستطيع هضم واستعاب الفعل وتوجيهه، ليس نحو الأنانية والشوفينية وإنما نحو مصلحة الجماعة بالدرجة الأولى.

تعتبر اللغة الهيكل الاجتماعي الأول الذي تؤسس به وفيه الجماعة شخصيتها، ورغم كون المساهمة لا تنتسب ابستملوجيا إلى المجال السوسيولسني الذي لا ندعي كفاءتنا فيه، رغم ذلك فإن إشارة واحدة تكفي لتوضح ذلك الحوار الخفي والجميل بين الأنوثة والرجولة في المجال اللغوي الأمازيغي، يسمى الرجل في الأمازيغية أرياز وحمولة القوة والمتانة جد واضحة، أما المرأة "تامطّوط" فقريبة من "إمطّاون"[5] أي الدموع، غير أن اللغة نفسها هي التي سمت الأخ والأخت (ⴳⵎⴰ / ⵓⵍⵜⵎⴰ) واللذان يعنيان تباعا وحرفيا ابن أمي وبنت أمي، الأمر الذي يفصح عن الأموسية العميقة عندما نبدأ في الحفر في العمق الثقافي الأمازيغي.

تشتغل المرأة في صياغة هوية جماعتها عل مستويات عدة منها تحديد المجال بمعنييه المادي والرمزي، وأنا طفل أثار انتباهي تواجد ثلاث وليات يحطن بالقرية من الجهات كلها وكيف أن الأولياء الذكور محاطون بالوليات تلك، ومنذ تلك اللحظة أحسست أن الأمر ليس صدفة، كما أنه ليس صدفة أن تكون العتبة، عتبة الدار أنثى، وكذلك أسماء الغرف الداخلية الحميمية،"الحنية" "تنماست" (ⵜⴰⵏⵎⵎⴰⵙⵜ) أما بيت الضيوف المفتوحة على الآخر فهي ذكر"أحانو (ⴰⵃⴰⵏⵓ) ، والدار كلها أنثى"تدارت" (ⵜⴰⴷⴷⴰⵔⵜ) أما ما له علاقة بالرجال، أي العالم الخارجي، فهو ذكر، "إكران" و"أورتان" (ⵏⴰⵜⵔⵓ) . وداخل الداخل نجد "الخزين" الذي وإن كان ذكرا فهو ملك أكبر امرأة في الدار تحمل مفاتحه

---

[5] - أم من "ؤضوض" (ⵓⴹⵓⴹ) أي الرضاعة؟ (آيت باحسين الحسين: منسق أشغال الندوة).

الثقيلة في حزامها، وبقدر تدبيرها يكون نجاح أو فشل المنزل. ولا نريد هنا أن نقيم الثنائية المعهودة، الذكر/ مجال عمومي والأنثى / مجال خصوصي، لأنها وببساطة مفاهيم عالمة غائبة عن الواحة، إنما نريد توكيد علاقة المرأة بكل ما هو داخلي، لكنه داخلي مؤسس للخارجية وباني لها كما سنرى لاحقا.

أما على المستوى الرمزي فالمرأة العروس والنفساء مقدسة (ⵜⴰⴳⵔⵔⴰⵎⵜ) ومسها لأي شيء يصبح مباركا وبذلك تضع حدودا مرة أخرى، ليس على المستوى المادي بين الذات والآخر وإنما على المستوى الرمزي بين المقدس والمدنس، والمرأة هي المعمدة للأماكن وللأطفال على حد سواء. من الطقوس المعروفة في واحة غريس رش العروس للعتبة الفوقية لمنزل العريس بالسمن رمزا للخير والبركة وينصح الحاضرون الأطفال خصوصا بعدم الاقتراب من العتبة في تلك اللحظة لأن القطرات الراجعة من السمن تصبح بقعا سوداء في وجوه الأطفال، هي معركة بين الخير والشر عند العتبة..

أما الطريقة التي تشتغل بها المرأة فهي بعيدة عن أسلوب الرجل المباشر والعنيف والذي غالبا ما يعتمد الإبراز والتهويل، إن المرأة "ماسحة" (niveleuse) لا تترك لا صغيرة ولا كبيرة دون التدخل في شأنها ابتداء بتحديد المسافات المسموح اجتيازها وباختيار الأقران وتحديد الأصدقاء والخصوم، انتهاء باختيار الزوجة ورفيقة العمر مرورا بالتوجيهات اليومية التي تطال الدراسة ولو بشعل فتيل الصراع الإثني.

ليست المرأة وحدها من يصوغ الحدود، بل المجتمع برمته، وتعتبر مسألة صياغة الحدود الإثنية ظاهرة تستحق لوحدها وقفات تحليلية، من هو الشريف في الواحات؟ من هو "أكَرّام" (ⴰⴳⵔⵔⴰⵎ) ؟ من هو أمازيغ (ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ) ؟ من هو "أقبلي" (ⴰⵇⴱⵍⵉ)؟ من هو المقيم؟ من هو البدوي؟ صحيح أن معايير عنصرية أنثربولوجية فيزيقية، خصوصا اللون (البيض والسود)، يلعب دوره؛ لكن في البيض بيض وفي البيض غير بيض؛ إذ يمكن أن ينظر إلى الوضع الاجتماعي كمحدد فنجد بيضا في وضع السود والعكس، كما أن الأشراف ليسوا بصيغة المفرد بل بصيغة الجمع، علويون وأدارسة، والعلويون أفخاذ والأدارسة كذلك، بل وهناك سعديون وعثمانيون(نسبة إلى عثمان بن عفان) وعمريون(نسبة إلى عمر بن الخطاب). بالنسبة ل "أكَرّام"؛ (ⴰⴳⵔⵔⴰⵎ) وإن كان لا يعتد فيه لا باللون ولا بالسلالة حيث الصلاح هو المعيار الأساسي رغم ارتباط جل "إكَرّامن" (ⵉⴳⵔⵔⴰⵎⵏ) بالشرف، فعلا أو اصطناعا؛ كما هو الأمر بالنسبة للنسب الشريف بل وبالنسبة أيضا للحراطين والعبيد ولكل انتماء. فهناك مراتب للصلحاء بل وتخصصات ووظائف: بعض الصلحاء للإستشفاء وبعضهم للقسم. لسنا هنا بصدد السلالة وإنما الذي يهمنا هو ذكر تعقد الظاهرة الإثنية في الواحات، الأمر الذي يرجح أنثربولوجيا مفهوم الانتماء والذي تلعب فيه المرأة عبر الزواج محددا رئيسيا؛ إذ يبقى الزواج الداخلي سيد الموقف بشكل لا يفسره أحيانا سوى التراث الثقافي الذي لازال فاعلا رغم تغير مبررات وجوده.

صحيح أن الأبوسية سيدة الموقف في المجتمع الواحي، لكن على مستوى السطح فقط، إذ القاع الإنسي أموسي، الأم والدة بالحجة الطبيعية العينية وليس الأب، لا يمكن إلا أن تكون حاضرة كما هو الأمر في جميع المجتمعات، وذلك مع النبش والمحاورة والتأويل نصل إلى قاع أموسي محدد للعقل والوجدان.

في هذا السياق نقترح الحوار الأموسي الأبيسي كمحدد وصائغ للهوية، ويمكن أن نحاجج هنا بالأسطورة والحكاية والسحر والدين؛ بل وبالحنكة اليومية والمهارات الحياتية.

إن أهم شيء في بناء الهوية أنثربولوجيا هو وضع الحدود (les limites) وليست هناك جماعة تستحق أن تسمى كذلك إلا ووضعت حدودا مجالية ورمزية وعرفية للمنتمين إليها، حدودا تميز ليس العلاقات فحسب بل واللاعلاقات كذلك. وإذا كان العرف سيد الحدود بدون منازع على المستوى العقلي الواعي والإمبريقي المادي، فإن الأسطورة تبقى المعبر الرسمي الرمزي عن اللاّوعي[6]، لكن بمنطق منظم يعبر عن مدى ذكاء الجماعة في صياغة هويتها.

هناك أسطورة "بغلة القبور" (ⵜⴰⵅⵍⴰⵔⵜ ⵏ ⵉⵙⵍⵎⴰⵏ) التي صاغها المجتمع لتقييد فعل المرأة في علاقتها مع الجماعة عندما يموت لها زوجها ولا تحترم مدة عدتها فتجنح للعلاقات الجنسية خارج مؤسسة الزواج؛ فبارتكابها للزنى تخرق العادة والطبيعة فتمسخ بغلة مسلسلة، ليس حمارا ولا حصانا. تخرج في الليالي المقمرة تتصيد الرجال وتفتنهم حتى الفجر وبزوغ النهار، ولا يستطيع لجمها سوى أعتى الرجال باستدراجها نحو الظل وتسميرها بالمسامير في الحائط. تجابه النساء هذا العنف الرجالي الواضح، ليس بالأسطورة، هذه المرة، وإنما بطقوس إسقاط القمر.

تجتمع النسوة في ليلة اكتمال البدر ويخرجن من منازلهن إلى المقابر، بعد نبشها يستخرجن يد جثة مّا ويعددن بها كسكسا، مع تعازيم وطقوس معقدة يستطعن إسقاط القمر فوق صحن الكسكس الذي يصبح سحريا يمكن تضبيع الرجال به. وهو كما نفهم من الطقس خلط للأوراق وطمس الحقيقة المرموز لها بالوضوح القمري حتى يعم الظلام ويختلط كل شيء بكل شيء لأن الحقيقة الرجالية جد مجحفة للنساء، هكذا يتضح كيف أن المرأة لا تصنع الحدود فحسب، بل يمكن لها أن تخلطها وتجعلها متداخلة تحتاج إلى إعادة الصياغة باستمرار، وبذلك البعد العاطفي الحسي للمرأة الذي يخلط كل شيء بكل شيء، ومن هنا خوف الرجل منها وعدم فهمها واتخاذه العنف حلا واحدا، لكن العنف لا يمكن أن يكون استراتجية نهائية الأمر الذي يفرض تنازلات كبيرة من طرف الرجل للمرأة.

[6] - نتحدث هنا عن الأسطورة كحقيقة، أنظر:

Mircea ELIADE, *Aspects du Mythe*, Paris, Folio, 1963, p.11-14

تحكي الحكاية أن أخوين رزق أحدهما ذكورا والآخر بناتا، وكان أب الذكور يحتقر أخاه، سمعت البنت الكبرى الحكاية فأقسمت أن تنتقم لأبيها بمبارزة ابن عمها البكر وذلك في مجالات كثيرة بعضها رجالي مثل سقي الحقول والسفر لبحث الغنى وعدم الخوف من "تارير"[7]. وهي حكاية بقدر ما تؤنس ليس النساء فحسب بل أب البنات أيضا، بقدر ما تنفس عن ذكورية مفرطة يمكن أن تصل حدود انتحار الرجل، كما هو الأمر في حكاية هلالة التي أقسم أخوها أن يتزوجها والتي هربت من الأسرة والعشيرة و لم ترجع إلا باصطياد واستدراج امرأة عجوز لها واشتراط إحراق أخيها الذي لا يمكن أن تكون له زوجة وإلا تهدم كل شيء: الأسرة والعشيرة والقبيلة والإنسية والعالم.

هكذا يمكن أن نجمل مجالات الفعل الأنثوي في:

1- المجال اللغوي،
2- الحدود المجالية، المادية والرمزية،
3- حدود المقدس والمدنس،
4- حدود الأعلى والأسفل،
5- حدود الخطأ والصواب وبناء الحقيقة.

نتائج:

من كل ما سبق، أريد الإشارة إلى النتائج التالية:

- ليس الفعل الأنثوي فعلا استراتيجيا وإنما ردود أفعال امبريقية متحولة،
- ليست هناك صورة مثالية مكتملة ومغلقة للأنوثة،
- لا تعمل المرأة على الإطاحة بالرجل بقدر ما تبحث عن مكان لها تحت الشمس،
- إن السياقات الاجتماعية هي التي تحدد كيفية صياغة المجتمعات لنفسها عبر الرجولة والأنوثة.

أريد أن أختم بأبيات شعرية توضح مكانة المرأة القصوى في الشعر الأمازيغي.

ⵍⵍⴰ ⵃⴰⵡⵏ ⴰ ⵜⴰⵜⵟⵉⵔⵜ ⵏ ⵓⵣⵉⵍⴰⵍ;
ⵎⵎⵓ ⵔⵔⵉⴳ ⵉⵖⵎⴰⵏ, ⴰ ⵎⵎⵓ ⵜⴰⴷⵟⵍⵉⵊⵉⵏ;
ⵎⴳ ⴰⵎ ⵉⵊⵔⴰ ⴳⴰ, ⵉⵖⵎⵎ ⵢⵃⵅⵍⵍⴰ;
ⵜⵓⴳⴽ ⵜⴰⵊⵓⵢⵜ, ⵢⴰⴳⴽ ⴰⵙ ⵓⵙⵉⴷ ⵉ ⵡⴰⵢⵢⵓⵔ;
ⵃⵎⵓⵏ ⵉⵜⵔⴰⵏ, ⵓⵔ ⵢⴰⴷ ⵙⵙⵓⴷⵉⵏ ⴰⴹⵓ.

---

7 - تقابل "تارير" (ⵜⴰⵔⵉⵔ) في الأمازيغية "الغولة" في العربية، وتعني حرفيا: "التي لا حدود لها".

المرأة الأمازيغية: أي دور في تربية وتكون النشء؟

محمد أقضاض
باحث بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

في المناطق الأمازيغية، وأخص بالذكر هنا منطقة الريف، كانت المرأة تتماهى مع الأرض، فكما أن الأرض هي فضاء الاستقرار للفرد وللمجتمع، فإن المرأة أيضا شكلت كيان الاستقرار للرجل والأبناء وكل الأسرة، باعتبار الأسرة هي النواة الرئيسية لبنية المجتمع.

وكما أن الأرض تنتج وسائل العيش قصد استمرار الحياة، فالمرأة أيضا تنتج – أو "تزرع" وفق المصطلح الأمازيغي: اثزارّع (ⴰⴷ ⵜⵥⵔⴰⵃ) (= تنتج) – الاستمرار البشري حفاظا على النوع؛ فكلاهما يتمتع بخصوبة الاستمرارية.

والمرأة أيضا كانت، مثل الأرض، إذا تعرضت للمس أو للاعتداء يتطلب ذلك، حتما، تضحية الرجل ولو بدمه؛ لذلك يقال إن الإنسان لا يموت إلا من أجل أرضه وعرضه.

غير أن المرأة كانت أقوى من الأرض، بتحكمها فيها وبتحويلها عبر ثقافة الإنتاج وعبر ضبط طبيعة مادة الإنتاج الفلاحي، التي تتحكم بواسطتها المرأة في الاستهلاك الضروري.

وكانت المرأة أقوى أيضا من الأرض باعتبارها، إلى جانب كونها من حماة نمط الإنتاج المادي / البنية التحتية، هي أيضا بنية ثقافية. ومن المعروف أن الإنسان لا يستقر فقط بالأرض/الجغرافيا، بل يستقر أساسا بالثقافة. لذلك كان استقرار الإنسان الأمازيغي في الأرض عبر الثقافة من خلال المرأة أيضا.

*** الحفاظ على القيم:**

كان عمل المرأة الأمازيغية يتم إذن، بالحفاظ على قيم الأسرة والجماعة والمجتمع عبر مستويين: الأول هو المستوى العملي/المهني. فقد كانت تعيش على الكفاف وتحيا ببساطة، وتحمي أسرتها بالعيش الذي لا يقوم على التبذير، فتخرج من مادة استهلاكية فلاحية واحدة، عدة أنواع من الوجبات.

وكانت أيضا نموذج الاشتغال، فتقوم بكل ما يتطلبه البيت في داخله وفي خارجه، وفي أحيانا كثيرة تقوم بعمل مزدوج: تفلح الأرض إلى جانب الرجل، وتهتم بالقطيع وتهيئ له ما يستهلكه، وتوفر الماء للبيت والحطب للطبخ، وتعالج الصوف من مستوى غسله إلى العمل في نسجه ثوبا أو زرابي؛ فضلا عن مهن أخرى تشارك فيها الرجل.

لذلك تصبح المرأة الأمازيغية هي المسئولة الأولى على الأسرة، والرجل لا يهمه كثيرا ما ينبغي أن توفره من غذاء له وللأبناء كما للضيوف. من هذه الزاوية ينبت النشء

فاتحا عيونه على جدية عمل المرأة وكثافته وتنوعه، وعلى شدة صبرها وتحملها، لذلك يتسرب الكثير من هذا السلوك إلى شخصيته.

إلى جانب هذا المستوى اشتغلت على مستوى تكويني ومدرسي يسرب ثقافة الأسرة والجماعة والمجتمع أيضا إلى شخصية الطفل، ذكرا أم أنثى. يتجلى هذا المستوى في حمولات اللغة، فالمرأة هنا تتحدث كثيرا بالعبارات المأثورة التي تربط الأسرة بأصالتها، وتتحدث بالأمثال، باعتبار هذه الأمثال خلاصات تجارب كثيفة، في عبارات جميلة، أحيانا شاعرية، بحمولات واسعة الدلالة، وبتعابير مجازية.

في هذا البعد يتم ربط النشء بتجارب أجداده باعتبارها مقدسة ويتشرب عمقها، كما يتم تعلم اللغة التي تنقل المعرفة وتثير الإحساس بالجمال. إلى جانب هاتين المادتين اللغويتين كان إزري(ⵉⵣⵍⵉ)، كوسيلة لنقل العواطف والأفكار والحِكَم في أسلوب أدبي شاعري، يسمو باللغة أكثر نحو جمالية خاصة غالبا ما تبهر النشء.

من بين هذه العناصر نجد الحكاية الشعبية التي حرصت المرأة الأمازيغية على حكيها لأطفالها بطقوس وأعراف خاصة وفي وقت مناسب جدا، هو وقت الخلود إلى النوم. تكمن وظيفة حكي "تانفوست" (ⵜⴰⵏⴼⵓⵙⵜ) / الحكاية في:

1- **نقل القيم** السائدة في المجتمع إلى الأجيال اللاحقة، سواء كانت تلك القيم تتعلق بالأعراف والتقاليد أو بالأخلاق وطرق التعامل مع الحياة.

2- **الاستعداد للتعامل مع الحياة**، إذ من الضروري أن يعرف الطفل من خلال الحكي أن الحياة ليست سهلة بل إن متاعبها كثيرة لابد أن يتكيف معها الإنسان خلال مسار حياته. وتعمل الحكاية في هذا المستوى على دمج الطفل في جماعته وعلى جعله يقتنع بدوره كعنصر في لحم المجتمع.

3- **الخيال:** فبالحكاية الشعبية، وباقي المواد التلفظية، كانت المرأة الأمازيغية توسع الطاقة التخييلية للأطفال، كي يعرفوا أكثر العلاقات الترابطية أو التنافرية بين الأشياء والظواهر.

4- **البعد النفسي:** هذا الجانب يمثل عمق الحكي عموما، كما ينظر بعض المحللين النفسيين للحكاية عامة والحكي الأمازيغي خصوصا: فالقيم التي أشرنا إليها تتسرب في الظلام إلى لاشعور الطفل دون أن يدرك ذلك، فتشكل أحد أهم محركات سلوكه. وفي نفس الوقت يتهيأ نفسيا لمواجهة الخوف بشجاعة، حين يتعاطف مع البطل وهو طفل ينمو ويكبر خلال مواجهات وأعداء وانتصارات ومساعدين. ويتشرب، أيضا، قيمة الخوف كأحد عناصر الحماية الذاتية مستقبلا.

5- **البعد الجمالي:** من خلال هذه المواد اللغوية يتم بناء مكونات الإدراك الجمالي وتذوقها. الأمر الذي يجعل لغة التواصل محبوبة، كما يجعل القيم الجمالية المادية التي تتعلق بجمال البيت وجمال الإنسان أيضا محبوبة.

6- **اللغة:** من خلال هذه الوسائط اللغوية يتعلم الأطفال اللغة كمؤسسة اجتماعية، سواء بالاغناء المعجمي أو بالتمكن من القواعد والتراكيب أو من خلال ممارسة التلفظ والتكلم. ولا يخفى ما لهذا البعد من أهمية، فحين تتسرب اللغة إلى الذهن والذاكرة

واللاشعور، أيضا، تتسرب بحمولاتها المتنوعة، فتكون اللغة بذلك واسطة مهمة في لحم الجماعة.

لقد مثلت المرأة الأمازيغية، إذن، مؤسستين رئيسيتين في المجتمع:

- **الأولى هي الأسرة:**

فقد كانت المرأة حريصة على نقل عادات العمل وقواعده إلى الأجيال المتعاقبة، وكانت حريصة أيضا على حماية المجتمع وضمان تماسكه بحماية الأطفال وضمان امتداد مجتمعهم فيه، أي تعيد إنتاجهم الاجتماعي والقيمي. فكانت تهيئ الفتاة – أي امرأة المستقبل – منذ سنها العاشر لتصبح زوجة صالحة، قادرة على التكيف مع الوسط الذي ستنتقل إليه كزوجة؛ بحيث حين تصل إلى بيت الزوجية ينبغي أن تتحمل كل شيء لتكون زوجة وأما صالحة ومقبولة؛ تهيئها بما تهيأت به هي سابقا. كما كانت تهيئ الطفل، منذ طفولته، ليكون زوجا صالحا وأبا مسؤولا!

- **والثانية هي المدرسة:**

فالمرأة الأمازيغية مثلت المدرسة، باعتبار أنها كانت تعيد إنتاج الإيديولوجيا السائدة في مجتمعها، كوسيلة للحم المجتمع، لتستمر هذه الإيديولوجيا، في الأجيال اللاحقة، وذلك من خلال المادة الشفوية التي كانت تتواصل بها مع أبنائها وأبناء محيطها. فقد كان الملفوظ اللغوي ذاك، يحتوي على دور الكتابي في هذا المجال، سواء بتلقين اللغة وحمولاتها أو بتوسيع الخيال أو بتنبيه العقل الصغير وتشغيله في حدود مضبوطة، دون إذابة شخصية الطفل بشكل مطلق في شخصية غيره.

ولكي تقوم المرأة الأمازيغية بتحقيق المؤسستين كان لابد أن تكون خزانا وثائقيا حيا، ينفض عن نفسه الغبار كل لحظة. أقصد بذلك خزان الذاكرة. فتعليم اللغة الأمازيغية للنشء عبر تلك المادة التلفظية، لا يتم إلا عبر الذاكرة، وليست هناك لغة بلا ذاكرة، سواء في محمولاتها أو في معاجمها أو في تراكيبها وقواعدها. كما لا يمكن تلقين طقوس العمل وعاداته إلا عبر ذلك الخزان، الذي تحتفظ عليه المرأة لتصبح حاملة لتاريخها القديم عبر الوراثة والتوريث، وعبر تاريخها اليومي، الذي لابد أن يتحكم فيه ويضبطه التاريخ السابق. هكذا كانت المرأة الأمازيغية، في عيشها البسيط، تمثل مؤسسة تكوين مهني، ومدرسة تربية توجيهية، وسندا تاريخيا. غالبا ما كان يساعدها من خارج الأسرة فقيه المسجد، الذي عليه أن يبرر المؤسستين السابقتين ويكرسهما.

*** المرأة الأمازيغية أكثر من يشتغل في المجتمع:**

كانت الوظيفة التي أناطها المجتمع الأمازيغي بالمرأة ثقيلة جدا، لذلك كانت أكثر محافظة من الرجل تعميقا للحفاظ على الاستقرار. بل كانت أكثر من يشتغل في الأسرة، فهي تقوم بكل أعمال البيت بما في ذلك المشاركة في بنائه المادي. وأكثر من يشتغل فيما

يتعلق بالأشياء المرتبطة أكثر بالبيت، خاصة سقي الماء وجمع الكلأ والحطب، وكانت تعتني بالقطيع وبأسراب الدجاج، كما كانت تساعد بشكل فعال في الإنتاج الفلاحي وأحيانا التجاري، إلى جانب ذلك لابد أن تتجب الأطفال ومن الأفضل أن يكونوا ذكورا، ولابد أن تنضج وتهيء الطعام. نتيجة هذه الوظيفة أيضا كانت المرأة الأمازيغية آخر من يرتاح بل آخر من ينام وأول من يستيقظ. بل كانت آخر من يمرض لأن مرض المرأة كان عيبا، وإذا مرضت عليها أن تشفى بسرعة أو تموت بسرعة.

إلى جانب ذلك كانت المرأة صبورة، فضغط العمل عليها شديد، وضغط الرجل، أبا أو أخا أو زوجا، كان أشد، فقد كانت تعاني من العنف الرجولي كما عانت من احتقاره لها.

*** المرأة الأمازيغية الراهنة:**

هكذا كانت المرأة الأمازيغية التقليدية. أما حفيدتها الحالية فقد خضعت للتحولات السوسيوتاريخية التي انخرط فيها مجتمعنا تدريجيا منذ الاستقلال. وهنا ينبغي التمييز بين مستويين:

مستوى المجال القروي، حيث مازالت المرأة فيه تحتفظ على نسبة من صفات جدتها، على الأقل في العمل والإنتاج؛ بينما في المجال التربوي النظري فقد انفلت منها الخيط أمام تعقيد الوضع وزحف المدرسة والوسائط السمعية البصرية.

مستوى المجال الحضري، حيث شتت زحف التحديث والتمدين كل قدرات المرأة الأمازيغية المتمدنة الموروثة، وأخذت منها أدوارها الرئيسية لتضعها في تلك المؤسسة العملاقة التي ترتبط بها كل المؤسسات الأخرى، وهي الدولة. لذلك تغيرت وظائف المرأة، حسب المراحل التاريخية، لتصبح وظائف معقدة منزلية، وتربوية على الهامش، أنثوية في الغالب، وعملا إداريا أو تربويا موجها، الخ. ونتيجة ذلك أصبحت المرأة الأمازيغية الراهنة، تتلاعب بها الأمواج، لا تتحكم في مصيرها ناهيك عن مصير أبنائها وأسرتها ومحيطها.

ألا يمكن لهذه المرأة أن تعيد قوة شخصيتها السابقة في أبعادها الإيجابية ضمن التعقيدات الاجتماعية والحضارية السائدة؟

ألا يمكن للمرأة الأمازيغية أن تستفيد من التحولات الراهنة وفي نفس الوقت تلتفت إلى أصالتها ضمن جمعيات وتعاونيات واعية بدورها وبمصير مجتمعها؟

تساؤلات لابد أن ينصب عليها البحث الرزين.

المرأة الأمازيغية عبرالتاريخ
حضوروازن داخل الأسرة والمجتمع

مبارك **الأرضي**
باحث في الثقافة الأمازيغية

تقديم

إن التاريخ يشهد أن المرأة الأمازيغية كانت دائماحاضرة وبشكل وازن داخل الأسرة والمجتمع. ويتجلى ذلك في تدبيرها للشأن اليومي من خلال إشرافها على شؤون الأسرة والتربية ثم في تدبيرها للشأن الإقتصادي من خلال مساهمتها في الإنتاج ثم تدبيرها للشأن الديني من خلال الزعامة الدينية ووصولهاالى مرتبة الآلهة ثم في تدبيرها للشأن العام من خلال الزعامة السياسية المتمثلة في ممارسة السلطة في أعلى هرمها.

لكن هذا الحضورالقوي للمرأة الأمازيغية داخل المجتمع الأمازيغي إختلف حسب العصور التاريخية فإذا كان هذا الحظور قويا في العصرالقديم فإنه قد تراجع نسبيا خلال العصورالتالية وقبل توضيح ذلك لابد ان استحضر الملاحظات التالية:

1- إن المقصود هنا بالمرأة الأمازيغية او المرأة الليبية حسب التسمية الإغريقية القديمة هو المرأة التي سكنت الشمال الافريقي أي بلاد تامزغا التي تمتد من النيل الى المحيط الأطلسي غربا.

2- ان الهدف من هذا العرض الوجيزليس هوالتأريخ للمرأة الأمازيغية لأن الخوض في هذا الجانب الأجتماعي المهم من تاريخ شمال افريقيا يحتاج الى مزيد من الاهتمام والبحث الجدي الذي يفرض على الباحثين الأنتروبولوجيين والمؤرخين والسوسيولوجيين المزيد من التنقيب والاستقصاء العلمي.

3- إن تناولنا لموضوع المرأة الأمازيغية عبرالتاريخ لا نتوخى من ورائه الاحاطة الشاملة لكل ما يهم المرأة الأمازيغية بل فقط نصبوالى ابرازالتحولات الكبرى التى عرفتها من خلال تطوردورها داخل الأسرة والمجتمع.

4- ان البحث في جوانب من تاريخ المرأة الأمازيغية يضعنا امام عدة صعوبات منها ندرة المصادر التاريخية بالنسبة للعصر القديم وكلها اغريقية لاتينية. اما في العصورالوسطى والحديثة فمعظم المصادر التاريخية لم تهتم بدورالمرأة في المجتمع لأسباب منها كون مؤرخي هذه الفترة كانوا يركزون في كتبهم على الجانب السياسي للمجتمع ويغيب لديهم الجانب الاقتصادي والاجتماعي.

المرأة الأمازيغية في العصر القديم:

تتميز هذه الفترة التاريخية القديمة بأنها أكثرغموضا لأن التاريخ فيها يمتزج بالأساطير لذلك فانه من اجل فهم ماضي المرأة الأمازيغية في تلك الفترة الغابرة لابد لنا من الاعتماد على الأساطيرالتاريجية التي تفيدنا في معرفة بعض الجوانب من الحقيقة التاريخية.

ومن اشهر تلك الأساطيرالاغريقية التي اهتمت بالمرأة الأمازيغية في شمال افريقيا اسطورتان: اسطورة مجتمعين نسويين جد متحررين يطلق عليهما: النساء "**الكوركونات**" (Les Gorgones) و"**الأمازونات**" (les Amazones) ثم أسطورة الالهة "تانيت" (Tanit).

وهذا ملخص الأسطورتين:

أسطورة "**الأمازونات**" و"**الكوركونات**":الفها المؤرخ الإغريقي "ديودور دو سيسيل" (Diodore de Sicile) الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد وهوواحد من كتاب العصرالقديم وقد أخذ هذه الأسطورة عن"دونيس دو ميلي" Denys de Milet الذي اشتهربموسوعة تاريخية في بداية القرن الثاني قبل الميلاد.

* فبالنسبة للنساء الأمازونات يذكر "ديودور" في كتابه الثالث أنه كان يوجد في غرب ليبيا مجتمع تحكمه النساء يطلق عليهن الأمازونات واشتهرن بممارسة الأنشطة الحربية حيث كن مجبرات على الخدمة العسكرية كما كن يقمن باحراق التديين للبنات عند ولادتهن حتى لاينموان ويعرقلان استعمال السلاح كالنبال والرماح ومن هنا جاءت كلمة الأمازونات في اللغة الاغريقية وتعني عديمات التديين. ويذكر ديودور أنه عندما تنتهي الأمازونات من الأعمال العسكرية يختلطن بالرجال من اجل انجاب الأطفال اما دور الرجال فكان هو البقاء داخل البيت والاشراف على تربية الأطفال وشؤون الأسرة وبذلك تم ابعادهم عن كل المهام التي يمكن ان ترفع من مقدرتهم وشجاعتهم .اما الأمازونات فيحافظن على ممارسة السلطة وتدبير الشؤون العامة.

* اما النساء "**الكوركونات**" (Les Gorgones) فهن يشكلن مجتمعا نسويا آخر؛ قليلا ما تشيراليه الدراسات التاريخية؛ اشتهرن بكونهن نساء محاربات وبقدرتهن على تحويل الرجال الى حجر بمجرد نظرة بسيطة بأعينهن، واشتهرن أيضا بكونهن يحكمن من طرف ثلاث نساء أخوات أشهرهن "ميدوزا" (Medusa). وتقول الأسطورة ان ملكة "الأمازونات" (Myrine) قد دخلت في حرب طاحنة مع "الكوركونات" وفتكت بهن وأصبحت تحكم جزءاكبيرا من افريقيا الشمالية الى أن جاء هرقل عندما أتجه الى الغرب فقضى على "الأمازونات".

* أسطورة الإلهة" تانيت": (Tanit) هذه الأسطورة ذكرتها عدة مصادرأرخت لشمال افريقيا ومصرالفرعونية واليونان. وقد اختلف اسمها تبعا لهذه المصادر وملخصها

أنه كانت هناك مدن مزدهرة لمملكة تسمى: "تريتونيد" (Tritonide) في الجنوب الغربي للجزائر وكانت تضم حضارة كبرى تفوق حضارة مصرالقديمة وهذه المملكة كانت تحكم من طرف نساء يعشن في اطارالنظام الأميسي. وقد دمرت حضارة تريتونيد من طرف النساء الأمازونات اللائي لايقبلن نظاما أميسيا منافسا لهن. والملكة الأمازونية التي انتصرت على مملكة "تريتونيد" كانت تسمى (Athena Tritonide) وقد استطاعت أن توحد مملكة شاسعة تمتد من واد النيل الى المحيط الأطلسي وهذا ما جعلها ترتقي الى مرتبة الربة المعبودة وهي في ذلك تشبه الملوك المعاصرين لها في مصر واليونان الذين كان حكمهم تيوقراطيا.

– وقد عبدت الملكة (Athena) من طرف المصريين القدماء وكانت إحدى أكبر رباتهم وعرفت عندهم باسم "نيت" (Nit) كما عبدت من طرف الإغريق حيث عرفت لديهم باسم: "**أتين**" (Athene)وقد أشار"هيرودوت" و"أفلاطون" الى أنها نفس «نيت" الليبية. وقد سميت أعظم مدينة إغريقية بإسمها أي: "أتينا". كماعبدت من طرف القرطاجيين الذين عرفت لديهم بإسم "تانيت" (Tanit) وهي ربة الخصوبة وحامية مدينة قرطاج. ويعتقد بعض المؤرخين ان تونس سميت نسبة الى هذه الربة "تانيت" حيث ان الإسم القديم لتونس كان هو: تانيت، واستبدل حرف التاء بالسين.

– ويذهب بعض المؤرخين الى ان قبائل الطوارق في الصحراء الكبرى كانوا بدورهم يعبدون هذه الملكة الإلهة وأنها هي التي تعرف عندهم تحت إسم الملكة المشهورة: "تين هنان" (Tin Hinan) التي يعتبرونها جدتهم الأولى. وقد قدمت الى الصحراء الكبرى من منطقة تافيلالت بالمغرب رفقة وصيفتها: "تاكامات" (Takamat).

نستخلص من هذه الأساطير ان مكانة المرأة الأمازيغية في مجتمع شمال إفريقيا القديم كانت متميزة خاصة على المستوى السياسي والديني، كما أن ما جاء في هذه الأساطيريقترب من بعض العادات والتقاليد المعروفة لدى الأمازيغ خاصة تلك المرتبطة بسيادة نمط الأسرة الأميسية.

وإنطلاقا ايضا من هذه الأساطير يظهرأن المرأة الليبية او الأمازيغية في شمال إفريقيا كانت حاضرة بقوة في كتابات المؤرخين الإغريق، ولاشك أن ذلك يعود لتميزها ونشاطها وإهتمامها بأمور من إختصاص الرجال في المجتمع الإغريقي، وهذا ما يميزها عن المرأة الإغريقية التي كانت مهمشة ومقصية من تدبير الشؤون العامة.

ومما يدل على مكانة المرأة الأمازيغية في المجتمع الأمازيغي هو إطلاق إسم "تامغارت" عليها حيث كانت للمرأة سلطتها وهيبتها في الثقافة الأمازيغية. فكلمة "تامغارت" هو مؤنث "أمغار" أي الزعيم. والرجل الذي ينال هذا اللقب تتوفر فيه عدة شروط منها:

الشجاعة والأمانة وحسن التدبير. وقياسا على "أمغار" أطلق إسم "تامغارت" على المرأة لأنها بدورها تتوفر فيها شروط الزعامة داخل الأسرة والمجتمع.

فعلى مستوى الأسرة كان للمرأة الأمازيغية حضور وازن من حيث تدبيرالشؤون اليومية للبيت، فقد عملت على تربية الأجيال ومن تم حافظت على استمرارالهوية والثقافة واللغة الأمازيغية التي تحمل كلمات مثل: "گما" (ⴳⵯⵎⴰ) "ؤلتما" (ⵓⵍⵜⵎⴰ) "تاگمات" (ⵜⴰⴳⵯⵎⴰⵜ)، والتي تبين أن الإنتساب كان دائما للأم وليس للأب، وأن الشعب الأمازيغي كان يعيش في إطار المجتمع الأميسي قبل الإسلام.

أما على مستوى المجتمع فقد تمكنت المرأة الأمازيغية من المساهمة في التنظيم الإجتماعي والإقتصادي والسياسي لمجتمع شمال افريقيا، ولكن عند دخول الديانات السماوية الى هذه المنطقة إنقلب هذا المجتمع - بفعل تأثيرهذه الديانات - الى مجتمع ذكوري "أبيسي" (Patriarcal) وفي هذه المرحلة فقدت المرأة الأمازيغية السلطة السياسية والأسرية واحتفظت بالدور الأسروي التقليدي، ولكنها تمكنت في بعض الأحيان من تقلد أعلى سلطة كما هو الشأن بالنسبة للملكة "ديهيا" (داميا- تادمايت) المعروفة في النصوص التاريخية الخاصة بالفتح الإسلامي ب "الكاهنة"، وقد إشتهرت بمقاومتها للنزوح العربي وبسياسة الأرض المحروقة المعروفة في التاريخ، وشكلت وفاتها سنة 700 م نهاية للمقاومة الأمازيغية.

المرأة الأمازيغية في العصورالوسطى والحديثة:

تميزت العصور الوسطى بانتشارالإسلام في شمال إفريقيا ومن ثم دخلت الى المنطقة العادات والتقاليد والطقوس الدينية الإسلامية الشرقية التي عملت على الحد من حقوق المرأة الأمازيغية وبالتالي تراجع دورها في الأسرة والمجتمع خاصة الدورالسياسي.

والمصادر التاريخية المكتوبة بالعربية في هذه الفترة تولت مهمة التأريخ لشمال إفريقيا وركزت على الجانب السياسي المتعلق بالفتوحات وتوالي حكم الولاة والإمارات ثم الدول، لذلك فإنها لم تهتم بدورالمرأة في المجتمع نظرا لغياب التاريخ الإقتصادي والإجتماعي في هذه المصادر، ثم نظرا لإنتشار بعض العادات والتقاليد المشرقية التي رسخت الإقصاء والتمييزضد المرأة الأمازيغية التي تعرضت في فترة مايسمى بالفتوحات الإسلامية للتشرد وهجرالوطن والسبي بعشرات الآلاف، والبيع في أسواق النخاسة في دمشق وبغداد، وهذا الى جانب السجن ضمن حريم القصورلدى الولاة والحكام والخلفاء الأمويين.

إذن فالمؤرخون لم يخوضوا في موضوع المرأة ودورها في المجتمع في هذه الفترة نظرا لكون المجتمع الأمازيغي قد تحول الى مجتمع ذكوري أبيسي، حيث المرأة لاتلعب فيه أي دور بارز في المجتمع خاصة الدورالسياسي الذي كانت تتمتع به قبل الإسلام. لكن هؤلاء المؤرخين يشيرون في كتاباتهم الى بعض النساء المشهورات في الميدان الديني والثقافي والأدبي والحربي والسياسي، نذكر فقط بعض النمادج على سبيل المثال:

في الميدان الثقافي: نذكر زنوبة وهي سيدة لها أسرة من العلماء الكبار في عهد دولة مغراوة، وهؤلاء العلماء كانوا ينتسبون الى أمهم نظرا لمكانتها في المجتمع مثل الفقيه حجاج بن خلف الله إبن زنوبة –منصورإبن زنوبة – أحمد بن زنوبة–الفقيه علي بن زنوبة.

في ميدان التصوف: برزت لالة تاونو وهي والدة الشيخ الولي أحمد بن موسى بتازروالت. ثم عيشة تاتيگيت (ⵜⴰⵜⵉⴳⴳⵉⵜ) التي خطت بيدها مصحفا شريفا ومؤلفات أخرى دينية.

على المستوى الحربي: نذكرفانو المرابطية التي كانت تخرج لقتال الموحدين الذين حاصروا مدينة مراكش الى أن قتلت.

على المستوى السياسي: تذكرالكتب التاريخية **زينب** بنت إسحاق **النفزاوية** التي كانت تمثل نموذج المرأة الصنهاجية، اشتهرت بالجمال والذكاء وبالتدبيرالسياسي وكانت رمزا للحكم الى درجة أن الزواج منها يرتبط بممارسة الحكم، ولهدا تزوجت بعدد من الملوك.

شيمسي: وهي زعيمة بمنطقة دجورجورا بالقبايل إشتهرت في عهد السلطان المريني ابوالحسن بذكائها وحنكتها السياسية، وعندما سلمته أحد المتمردين على سلطته جازاها وقدم لها هدايا.

والى جانب المصادر بالعربية هناك مصادرأخرى متميزة أجنبية ومغربية تقدم وصفا جغرافيا لشمال إفريقيا، واهتمت كثيرا بالمرأة الأمازيغية من حيث العادات والتقاليد واللباس والعمل داخل الأسرة والبيت وذلك في فترة بداية العصر الحديث. ونقصد بها كتب: "**وصف إفريقيا**" ل "الحسن الوزان". ثم **كتاب** "**إفريقيا**" ل "مارمول". وهؤلاء المؤرخون كانوا يصفون بدون رقابة ذاتية أودينية كل ما يرونه من مظاهر الحياة في المناطق التي يزورونها، وفي هذا يختلفون عن المؤرخين العرب.

ويلاحظ في فترة العصورالوسطى والحديثة هاته أن حركة التأليف والكتابة التاريخية كانت مزدهرة الا أنها لا تشفي الغليل فيما يتعلق بالمرأة الأمازيغية ودورها في المجتمع، فإذا استثنينا ذكرالنساء المشهورات، فإننا لانجد الا بعض الإشارات التي تبين لنا بأن المرأة الأمازيغية، خاصة الصنهاجية، قد كانت منفتحة، تمارس التجارة وتستقبل الحرفيين وتشارك الرجل في جميع ميادن الحياة، وهذا يدل على أنها ما زالت تحافظ على

بعض مظاهر المرحلة الأميسية التي عرفها المجتمع الأمازيغي منذ القديم، وتأكد ذلك في إستمرار نسب الأبناء الى أمهاتهم، وكمثال على ذلك نورد بعض الأسماء التي وردت في كتاب "**التشوف الى رجال التصوف**" لإبن الزيات مثل: مالك بن تاماجورت وميمون بن تاميمونت ويتورين بن تاماغست وأديف بن تونارت، الخ...؛ الا أن مظاهر الإنفتاح الذي كانت تتمتع به المراة الأمازيغية قد تصدى له الفقهاء في عهد الدولة المرابطية والموحدية حيث استعملوا النصوص الدينية للحد من حقوقها وحريتها.

المرأة الأمازيغية في الفترة المعاصرة:

تتميز الفترة المعاصرة بدخول الإستعمار الفرنسي الى منطقة شمال إفريقيا، وفي هذه المرحلة إهتمت الدراسات الكولونيالية، خاصة الأنتروبولوجية منها، بالمرأة الأمازيغية في البادية ودورها الإقتصادي والإجتماعي والتربوي كما اتجهت هذه الدراسات الى التمييز بين المرأة العربية والمراة الأمازيغية والى ترسيخ الفكرة الاستعمارية التي تدعي أن فرنسا هي التي أتت بمظاهر الحضارة الى شمال إفريقيا وأنها هي التي أتاحت الفرصة للمرأة من أجل التفتح والتطور. ويلاحظ أن هذه الدراسات التي أعتمدت على منهجية إيديولوجية قد تجاهلت الإشارة الى أن المرأة الأمازيغية كانت في فترات تاريخية جد متحررة، بل إنها تفوقت على مثيلتها في حوض البحر المتوسط.

لقد شهدت الفترة المعاصرة أيضا أسماء بعض النساء الأمازيغيات اللائي إشتهرن [خاصة في ميدان الأدب والمقاومة] ونذكرمن بينهن على سبيل المثال:

فاضما ن سومر: التي ولدت بالقبايل سنة 1830 وهي بطلة كبيرة برزت في المقاومة ضد الإستعمار الفرنسي، وقد شكلت قوة عسكرية مكونة من ألفي إمرأة ترافق الرجال في الحرب.

– ثم هناك الشاعرة المقاومة: **تاوكرات أولت عيسى**(ⵜⴰⵡⴳⵔⴰⵜ ⵓⵍⵜ ⵄⵉⵙⴰ) التي تنتمي الى قبيلة أيت شخمان بالأطلس المتوسط، إشتهرت في النصف الأول من القرن العشرين. واستنهضت همم الأبطال بشعرها الحماسي ضد الإستعمار.

– ويلاحظ في الوقت الحاضرأنه إذا كانت قيم الحضارة الأمازيغية ومن بينها المكانة المتميزة للمرأة قد تم إقصاؤها من طرف الأنظمة السياسية والإجتماعية المتعاقبة على منطقة الشمال الإفريقي مند الغزو العربي الى الغزو الفرنسي– الإسباني – الإيطالي، فإن مجتمع الطوارق في الصحراء الكبرى قد ظل منعزلا وبعيدا عن هذا الإقصاء، ومن ثم حافظ على القيم الأمازيغية الموروثة، ذلك ان النساء في المجتمع الطوارقي يحضين بمكانة عليا حيث يتمتعن بكافة الحقوق التي تتمتع بها المرأة في المجتمعات المتحضرة. فهن لسن أميات لأنهن جميعا يحسنن الكتابة بالحروف الأمازيغية تيفيناغ ويعلمنها لأطفالهن، وبذلك يجسدن مدرسة لتعليم الأجيال. ومن جهة أخرى حافظ الطوارق على

النمط الأسروي الأميسي حيث يعتد بنسب الأم وليس بأصل الأب. فالرجل الذي لا يعرف أهل أمه لايمكنه أن يتولى أمور القبيلة ولوكان أبوه من أشرف قومه. ويستمد الطوارق هذه القيم التي تمجد المرأة من الملكة: "تين هنان" التي يعتبرونها جدتهم الأولى ومؤسسة قبائلهم.

وأخيرا، وبعد أن إستعرضنا المراحل التاريخية الكبرى التي مرت منها المرأة الأمازيغية على مستوى شمال إفريقيا، نتساءل عن حال هذه المرأة في المغرب المعاصر؟ وفي هذا الإطارنلاحظ أن الدورالتقليدي للمرأة الأمازيغية قد تراجع نسبيا بسبب ضغوطات إقتصادية واجتماعية ولغوية وإيديولوجية، ولكن رغم ذلك فمازالت تحتل موقعا رئيسيا في حفظ وانتاج الثقافة الأمازيغية بمختلف تمظهراتها خاصة على مستوى البادية.

كما نلاحظ أن تناول قضية المرأة الأمازيغية حاليا من طرف منظمات المجتمع المدني وبالخصوص تلك التي تهتم مباشرة بشؤون المرأة، ثم من طرف المثقفين والباحثين والمشتغلين بالتاريخ، نلاحظ أنه مازال يتسم بتهميش وإقصاء المرأة الأمازيغية. إن تهميشها ليس فقط على مستوى الماضي التاريخي، بل كذلك على مستوى الحاضر. فكتابات هؤلاءالباحثين والمهتمين بالتاريخ تتناول موضوع المرأة المغربية بشكل عام، ويجعلونها إمتدادا للمرأة العربية – دون الإشارة الى خصوصيات المرأة الأمازيغية ومكانتها التاريخية التي تميزها عن مكانة المرأة المشرقية والمتوسطية.

وهؤلاء الباحثون والمشتغلون بالتاريخ يقعون في الغالب تحت تأثير الإيديولوجية القومية والإسلامية لذلك يحز في نفسهم أن يذكروا ولو أية إشارة تميز الأمازيغ وتمجد ماضيهم وثقافتهم، وهم بذلك يعملون جادين في طمس معالم الهوية الأمازيغية.

أما المنظمات النسائية التي تدافع عن حقوق النساء بصفة عامة فإن خطابها يقتصر على نساء المدن والنخبة النسائية، ولا تشير في مطالبها الى أن المرأة الأمازيغية تعاني أكثرمن غيرها من التهميش المضاعف على المستوى الثقافي والهوياتي والحقوقي والعرفي.

إن هذا الإقصاء والتمييز ضد المرأة الأمازيغية على جميع المستويات؛ قد تصدت له كتابات وأبحاث فعاليات الحركة الثقافية الأمازيغية، التي ناضلت من أجل إعادة الإعتبارللثقافة الأمازيغية؛ ومن خلالها للمرأة الأمازيغية التي يجب عليها أن تنتفض وتنخرط في المسارالتصحيحي الذي تقوده كل مكونات الحركة الأمازيغية.

جهود المرأة الأمازيغية بسوس
في الحفاظ على التراث الصوفي
من خلال بعض كتابات العلامة محمد المختار السوس

مبارك **آيت عدي**
باحث في التاريخ

تركت المرأة بصمات واضحة في تاريخ التصوف الإسلامي في مشرق العالم الإسلامي ومغربه، حيث قامت بدور كبير في نشر تعاليم التصوف وفي بناء مؤسساته مثل الرباطات والزوايا وخدمتها، ماديا ومعنويا، لهذا وصل العديد من النساء إلى مراتب عالية في هذا المجال وأصبحن مقصدا للزوار في كثير من الجهات الاسلامية. رغم ذلك تواجه الباحث صعوبات جمة في ما يتعلق بدورها في هذا الجانب، تتجلى في كون كتب التراجم والمناقب قد اهتمت في هذا الموضوع بعالم الرجال دون النساء، حتى إذا ما تطرقت إلى بعض النساء، فإن ذلك لا يأتي إلا عرضا، بمناسبة الحديث عن زوجات كبار رجال التصوف، اللواتي ينبن عن بعولهن في نقل تعاليمهم للنساء، أما غير ذلك فلا يرد إلا لماما[1].

إذا ما سلمنا بمركزية الرجل في هذا الجانب، فان المصادر المشار إليها– رغم ذلك – لا تخلو بين الحين والأخر من أسماء بعض النساء، اللواتي لهن كرامات، واللواتي كن مقصدا للزوار، للتبرك بهن والأخذ عنهن والتضرع إلى الله عند اضرحتهن.

لمقاربة هذا الدور سأعرض في هذه المداخلة لنماذج من نساء في بلاد سوس، انخرطن في الطرق الصوفية المشهورة في بلدهن: "الناصرية والدرقاوية والتيجانية"، واستقطبن الأتباع لها، وشيدن منشئاتها ودعمنها ماديا ومعنويا، خاصة منهن اللواتي جئن عرضا في كتابات العلامة محمد المختار السوسي، والذي شد الرحال إلى جهات كثيرة بهذا البلد، وجمع بها أخبار نساء كثيرات، أقبلن على التصوف بنفس حماس الرجل أو يزيد، خلال الفترة الممتدة ما بين القرنين العاشر والرابع عشر الهجريين.

I- نماذج من صوفيات بلاد سوس كما ذكرهن المختار السوسي:

كما أشرنا إلى ذلك في المقدمة، لا تسعفنا كتب المناقب المغربية بما يكفي من المعلومات عن كل النساء اللواتي اجتذبهن التصوف في بلاد سوس، على مر العصور. وتتداخل عوامل كثيرة لتفسير هذه الظاهرة، في طليعتها الموقع المتواضع الذي احتلته

---

[1] - من الدراسات التي سبق أن تناولت موضوع المرأة والتصوف في بلاد سوس، نذكر:
- العبادي الحسن، الصالحات المتبرك بهن في سوس، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، 2004، الرباط.
- لمين مبارك، "المرأة العالمة في سوس، من خلال بعض مؤلفات العلامة محمد المختار السوسي"، *المناهل*، عدد74- 7 أكتوبر 2005، ص.ص. 385-397.

المرأة في الخريطة الاجتماعية في هذه الجهة من المغرب، بل في المغرب عموما، والذي جعلها بعيدة عن الأنظار، ثم تهيب النساء أنفسهن من التأليف، رغم قدرة الكثير منهن عليه، وجدارتهن به، مما طبع تاريخهن بالغموض والانطماس والضياع.غير أنه إذا تتبعنا كتابات العلامة محمد المختار السوسي، يمكن الوقوف على أسماء بعض الصوفيات الجليلات، مشهود لهن بالصلاح، أسهمن بحظ وافر في الحركة الصوفية بسوس والمغرب، وتشبعن بالفكر الصوفي، واعتنقن طرقه، كل منهن حسب قناعاتها وميولاتها. ونذكر ضمن هاته النساء:

1 – "تيعزّا" بنت محمد تاسملالت (ⵜⵉⵄⵣⵣⴰ ⵜⴰⵙⵎⵍⴰⵍⵜ) :

يتصل نسبها بسدي "وكّاك"[2] (ⵡⴰⴳⴳⴰⴳ) بن "زلو" (ⵣⵍⵍⵓ) اللمطي، مؤسس رباط "أكّلو" (ⴰⴳⵍⵓ) المشهور[3]. أخذت مبادئ التصوف عن علماء كثيرين، منهم والدها محمد بن علي الوكاكي السملالي، ومنهم العلامة سيدي عبد الله بن يعقوب[4]. وصفها المختار السوسي بأنها: "رابعة عدوية زمانها ، تؤثر عنها كرامات وروحانيات قوية"[5]. كان الناس يعتقدون فيها اعتقادا عجيبا في زمنها، بل استمر هذا التقديس إلى اليوم، بحيث اعتبرها سكان بلاد سوس – ولازالوا – حاميتهم وملجأهم الذي يتوسلون إليه في كل وقت وحين، حيث تعينهم في قضاء حوائجهم، وكم من حوادث غيبية كثيرة تنسب إليها[6]. توفيت رحمها الله عام 1050هـ / 1640م. وبني على قبرها مدرسة ومسجد، لتخليد اسمها إلى اليوم[7].

2– فاطمة بنت سليمان تاكرامت (ⵜⴰⴳⵔⵔⴰⵎⵜ) :

يقع ضريحها ببلدة "تادّارت" (ⵜⴰⴷⴷⴰⵔⵜ)، بنواحي "إلغ"[8] (ⵉⵍⵖ) . نشأت في بيت زهد وتصوف. اعتبرها العالم داوود بن علي الكرامي (ⴰⴳⵔⵔⴰⵎ) من: "الصالحات العابدات الناسكات"[9]. كما وصفها المختار السوسي بأنها: "من فضليات النساء

---

[2] - أضفنا كتابة أسماء الأشخاص والأماكن والقبائل بحروف تيفيناغ، لمقال الباحث، ليتلاءم نطقها مع الصيغ الصوتية المتداولة بالأمازيغية لتلك الأسماء. كما أرجعنا لبعضها الصيغ الأمازيغية – حين كتبت بصيغ عربية - تصعب معرفتها أحيانا، من خلال هذه الصيغ العربية؛ إذ يستعصي أحيانا فهم معناها حتى على من يتقن الأمازيغية، ولو بالرجوع إلى القواميس العربية أو القواميس الأمازيغية من أجل فهم المعنى؛ إن لم يتم إرجاعها، أولا إلى نطقها السليم وكتابتها الصحيحة. (آيت باحسين الحسين: منسق أعمال الندوة).

[3] - السوسي، محمد المختار،المعسول، مطبعة النجاح الجديدة، الذار البيضاء، 1960-1963،ج11، ص51.

[4] - السوسي، محمد المختار، رجالات العلم العربي في سوس، من القرن الخامس الهجري الى منتصف القرن الرابع عشر،1989، تطوان، ص54.

[5] - المصدر نفسه، ص54.

[6] السوسي محمد المختار، المعسول، ج11، ص51.

[7] - السوسي محمد المختار، رجالات العلم العربي في سوس، ص54.

[8] - ينبغي التمييز بين "إلغ" (ⵉⵍⵖ) و"إليغ" (ⵉⵍⵉⵖ)؛ فهما اسمين لموفعين مختلفين: الأول (إلغ) اسم مسقط راس محمد المختار السوسي؛ والثاني (إليغ) اسم الزاوية المشهورة.

[9] - السوسي محمد المختار، المعسول، ج7،ص27.

المقصودات في سوس، لها بركة ونور يتلألأ عليها"[10]. من كراماتها أنها كانت تخترق الهواء و تسيح في الليل وتزور الصالحين، ولا يراها أحد[11] .

توفيت يوم الخميس السابع والعشرين من عام 1153هـ 1741م، ودفنت ببلدة تدارت، مسقط رأسها[12] .

3- "تيعزا" بنت سليمان "تاكرامت" (ⵜⵉⵄⵣⵣⴰ ⵜⴰⴳⵔⵔⴰⵎⵜ):

ولدت هي الأخرى في بلدة "تادّارت" (ⵜⴰⴷⴷⴰⵔⵜ). قضت معظم حياتها في خدمة الولية الصالحة السيدة حواء بنت يحي بن محمد "الرسموكي" (ⴰⵔⵙⵎⵓⴽ)، زوجة العالم سيدي إبراهيم بن محمد بن عبد الله بن يعقوب[13]. اشتهر أمرها في الصلاح. وظهرت لها كرامات، منها: أنها ليس فيها مثقال حبة من خردل من كبر، تصوم في جل الشهور إلا بعض أيام الجمعة[14]. من غرائب كراماتها أنها ترى النبي صلى الله عليه وسلم، أكثر من ثلاث مرات في السنة، حيث أخبرها بأن مصيرها الجنة، هي وجميع من أحبته ومن أحبها[15]. توفيت عام 1155هـ/1743 م وخلفت علماء كثيرين، اضطلعوا بمهام نشر العلم والفصل بين الخصوم، و نالوا التقدير والاحترام بين الناس، من أشهرهم سيدي داوود بن علي أكرام (ⴰⴳⵔⵔⴰⵎ) ، صاحب كتاب بشارة الزائرين.

4- "تيعزّا" بنت عبد العزيز "تاغرّابوت" (ⵜⵉⵄⵣⵣⴰ ⵜⴰⵖⵔⵔⴰⴱⵓⵜ):

ولدت بقرية "أكجكال" (ⴰⴳⵊⴳⴰⵍ)، قرب "إلغ" (ⵉⵍⵖ). تزوجها الفقيه سيدي مسعود المعدري[16]. عرفها المختار السوسي بأنها من صالحات القرن الثالث عشر الهجري، اشتهرت بالدين والوعظ والإرشاد، شهرة طارت بها الركبان. لها كرامات كثيرة، منها أن نساء مجاط توجهن لزيارتها، وأخفين عنها الطعام في الطريق، للاستعانة به عند العودة، فكشفت لهن أنه قد طاف به الذئب[17]. كانت تتردد على سيدي إبراهيم "أعجلي"(ⴰⵄⵊⵍⵉ)، المتوفى عام1271هـ/1855م. توفيت عام 1288هـ /1872م. وأصبح قبرها مقصدا للزوار للتبرك بها[18].

---

[10] ـ السوسي محمد المختار، رجالات العلم العربي في سوس، ص82.

[11] ـ السوسي محمد المختار، المعسول،ج7، ص27.

[12] ـ المصدر نفسه، ج11، ص 27.

[13] ـ المصدر نفسه، ج7، ص28.

[14] ـ المصدر نفسه، ج7، ص28.

[15] ـ المصدر نفسه، ج7، ص28.

[16] ـ المصدر نفسه، ج11، ص128.

[17] ـ المصدر نفسه، ج11، ص128

[18] ـ المصدر نفسه، ج11، ص128.

5- "مامّاس" (ⵎⴰⵎⵎⴰⵙ) بنت علي من "أمانوز" (ⴰⵎⴰⵏⵓⵣ):

من سكان قرية "تلاث أوينار" (ⵜⵍⴰⵜ ⵓⵡⵉⵏⴰⵔ)، الواقعة جنوب شرق "تافراوت" (ⵜⴰⴼⵔⴰⵡⵜ) الحالية[19]. وصفها المختار السوسي بأنها رابعة عدوية زمانها، في المعارف والمجاهدات والعبادات. كانت مشهورة بكرامات كثيرة: منها أنها "تسيح في الأرض كلها كراحة يدها"[20]، و"تغيث الملهوف في ظلمات الليل، في فلاة الأرض، وتطعم الجائع حيث احتاج، في بعيد أو قريب "[21]. ظهرت لها بركة في حياتها وبعد مماتها. توفيت عام 1118هـ/ 1708م[22].

6- فاطمة "موهدوز" (ⵎⵎⵓⵀⴷⴷⵓⵣ) :

هي امرأة عظيمة القدر، كبيرة الشأن، ممن أخذن عن الشيخ سيدي سعيد المعدري. ولدت بقرية "إغبولا" (ⵉⵖⴱⵓⵍⴰ)، إحدى قرى ايت جرار، قرب "تيزنيت" (ⵜⵉⵣⵏⵉⵜ)[23]. ترجم لها المختار السوسي في كتاب المعسول فقال: إنها "عجيبة الأحوال، عبادة وزهدا وروحانية. يؤثر عنها ما يؤثر عن أصحاب الأرواح العليا"[24]. كما قال عنها في كتاب من أفواه الرجال: "إنها ذات كرامات عجيبة والطفرات الغريبة. طار صيتها مطار الرياح بين أهل القلوب والبصائر"[25]. توفيت عام 1321هـ. لها مشهد يعتقد الناس أن من قدم إليه ذبيحة تقضى حاجته[26].

7- "مامّاس تبويسكت" (ⵎⴰⵎⵎⴰⵙ ⵜⴰⴱⵓⵢⵙⴽⵯⵜ):

من سكان بلدة "الغ" (ⵉⵍⵖ). وصفت بأنها من أعلام النساء في جبال جزولة. لها اليد الطولي والقدم الثانية في محبة أهل الله، كما تميزت بالديانة والصون والعفاف والعفاف، والعض بالنواجذ على أداء فروض الدين في الأوقات المؤقتة[27]. قال عنها المختار السوسي:إنها لا تنام الليل إلا قليلا، حيث تقضي أغلب أوقاتها في الصلاة والبكاء وتلاوة الأوراد الدرقاوية . كانت دائمة الزيارة لزاوية إلغ (ⵉⵍⵖ). نفقت ا أغلب وقتها ومالها في خدمتها، حتى أصبحت فقيرة مدقعة[28] . توفيت عام 1342هـ /1924م.

---

19 - العبادي الحسن، الصالحات المتبرك بهن في سوس، ص54.

20 السوسي محمد المختار، المعسول،ج8،ص133.

21 السوسي محمد المختار، رجالات العلم العربي في سوس،ص82.

22 المصدر نفسه،ص82.

23 السوسي محمد المختار، من أفواه الرجال، مطبعة المهدية،1963، تطوران، ج2، ص56.

24 السوسي محمد المختار، المعسول،ج6، ص56.

25 السوسي محمد المختار، من افواه الرجال ،ج2، ص52.

26 السوسي محمد المختار، المعسول،ج12،ص62.

27 السوسي محمد المختار، من أفواه الرجال ، ج2، ص67.

28 المصدر نفسه ،ج2، ص67.

8- عائشة الجشتيمية (ⵜⴰⴳⵓⴳⵛⵜⵎⵜ) :

هي زوجة الفقيه سيدي عمر الاكضيي (ⴳⴳⵯ ⵓⴳⴹⵉ). وصفت كالنجم الثاقب في قبيلة "أملن" (ⴰⵎⵍⵍⵏ). كانت على قدر كبير من الورع والزهد.شهد كل جيران قبيلتها أنها فريدة من نوعها، حيث: "تعلم الدين وعقائد التوحيد وتجول في التصوف، وتملي في الكتب العربية والشلحية"[29]. كما "تملي على زوجها سيدي عمر "الاكضيي" (ⴳⴳⵯ ⵓⴳⴹⵉ) في علوم كثيرة"[30]. لم تمت حتى رزقت أولادا تألقوا كلهم في علوم شتى، منهم الفقيه سيدي محمد بن عمر، أحد علماء منطقة "إكضي"(ⴰⴳⴹⵉ) .

9- رقية بنت محمد بن العربي "الادوزية" (ⵓⵍⵜ ⵡⴰⴷⵓⵣ):

هي والدة العلامة محمد المختار السوسي. اشتهرت بتمجيد العلم وأهله. أخذت مبادئ التصوف عن والدها سيدي محمد بن العربي بن إبراهيم الدرقاوي. كانت أديبة وشاعرة صالحة. حفظت القران الكريم . اشتهر أمرها في علوم العربية والفقهية والسيرة وأخبار الصالحين[31]. إلى جانب ذلك: "لها يد الصانع في الأطعمة الحضرية، تعلمتها في دارهم الراقية. فإذا حضر الأضياف، ممن يستحقون العناية التامة، فإنها هي التي تقوم على تهيئة الطعام كما ينبغـــي، وفيما ما سوى ذلك فإنها مشتغلة بالتعليم وتربية أولادها"[32]. توفيت عام 1342هـ/1924 م.

لم يقتصر تصوف المرأة في سوس بطبيعة الحال على النساء السالفات الذكر، بل انتسبت إليه نساء أخريات، ذكر ضمنهن المختار السوسي: السيدة حواء بنت يحيا "الرسموكة" (ⵜⴰⵔⵙⵎⵓⴽⵜ)، التي يقام موسم نسائي كل سنة قرب ضريحها. توفيت عام 1155هـ/1744م[33]. والولية "لالا تاعلات" (ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵜⴰⵄⵍⵍⴰⵜ)، التي كانت لها شهرة كبيرة فيما وراء الحوز، كما يراسلها أكابر تلك الجهات. لها منظومة في لسان "تاشلحيت" (ⵜⴰⵛⵍⵃⵉⵜ). توفيت عام 1207هـ/ 1793 م[34] . ثم مريم بنت محمد من "إدوسملال" (ⵉⴷⴰⵡⵙⵎⵍⴰⵍ). كانت غريبة الشأن كثيرة العبادة، زوارة للمشاهد. يمكن أن يؤلف في روحانياتها مجلد ضخم. توفيت عام 1163هـ/1750م[35] . والفقيرة عائشة "الرسموكية" (ⵜⴰⵔⵙⵎⵓⴽⵜ)، التي "لها مقام صدق وشفاعة لمن دخل دارها أو أكل طعامها أو زار قبرها ".[36] والسيدة فاطمة تضرابت (ⵜⴰⴹⵕⴰⴱⵜ)، التي دخلت الطريقة

---

29 السوسي محمد المختار، المعسول ،ج6، ص148.
30 المصدر نفسه،ج6، ص148
31 المصدر نفسه ،ج3، ص40.
32 المصدر نفسه ، ج3، ص43.
33 السوسي محمد المختار، رجالات العلم العربي في سوس، ص82.
34 المصدر نفسه، ص94.
35 السوسي محمد المختار، المعسول ،ج3، ص57.
36 المصدر نفسه، ج13، ص25.

الدرقاوية بجد ونشاط وحفظت قصائد كثيرة من الأمداح النبوية والمواعظ والحكم بلسان تشلحيت (ⵜⴰⵛⵍⵃⵉⵜ) ، توفيت عام 1332هـ/ 1914م[37] .

هذا ما أمكن ذكره من صوفيات بلاد سوس، كما جاء ذكرهن لدى العلامة محمد المختار السوسي. أوردت نماذج كثيرة منهن من أجل إبراز ما لهن من اثر كبير في الحياة الصوفية في بلدهن. وسأحاول فيما يلي الحديث عن بعض الجوانب من حفاظهن على هذا التراث.

II- مظاهر خدمة النساء للتصوف في سوس:

هاته النساء وغيرهن، قدمن خدمات جليلة للحركات الصوفية في بلدهن، نجملها فيما يلي:

1 – استقطاب الأتباع:

في هذا الجانب، تتجلى خدمة المرأة السوسية للثرات الصوفي بشكل جلي، فمنذ أن أرست الطرق الصوفية: "الناصرية والدرقاوية والتيجانية" أقدامها في بلاد سوس، انتسبت إليها نساء مشهورات. خصصن جل أوقاتهن لتوسيع قاعدة التصوف في بلدهن ونشرها على نطاق واسع، عن طريق جلب الأتباع من النساء لها، وتربيتهن تربية صوفية مبنية على المجاهدة والتحلي بالفضائل، والتخلي عن الرذائل. زيادة على تعليمهن والنصح لهن بأسلوب لبق، قوامه الرفق واللين. ولقد تمكن المختار السوسي من إحصاء كثير ممن برعن في هذا الجانب، حيث ذكر الفقيرة فاطمة تضرابت(ⵜⴰⴹⵕⴰⴱⵜ) ، التي كان: "وعضها يهز القلوب و يجلو الصدور. لهذا أذن لها في تلقين الأوراد للنساء"[38]. كما تحدث عن السيدة عائشة التنونية حيث وصفها بأنها: "تجمع النساء وتعضهن وتعلمهن، لأن لها إلماما كبيرا بأمور الدين، والقدم الراسخة في الطريقة الدرقاوية"[39]. ومن النساء اللائي بلغن شهرة كبيرة في هذا الجانب أيضا، ذكر هذا العالم الفقيرة تعزى (ⵜⵉⵄⵣⵣⴰ) بنت عبد العزيز، والتي: "كانت الوفود تترى إلى منزلها، لما كانت لها من مكاشفات ماثورة، ولما اشتهرت به من الصلاح "[40]. نفس الشهرة تقريبا وصلت إليها الفقيرة تكدا بنت سعيد[41].

لقد كان لهذا الجهد، الذي قامت به هؤلاء الصوفيات، نتائج ايجابية على مستوى توسيع قاعدة التصوف في بلادهن، حيث تضاعف عدد الفقيرات المنتسبات إليها في هذا البلد، لتصل حسب المختار السوسي، في منطقة "ايت صواب" (ⴰⵢⵜ ⵚⵡⴰⴱ) وحدها

---

37 السوسي محمد، من افواه الرجال ،ج3، ص74.

38 المصدر نفسه، ص72.

39 المصدر نفسه، ج2، ص55.

40 المعسول ،ج11، ص127.

41 التي كانت:"تنتابها الاغشانيات (ⵜⵉⵖⵛⵛⴰⵜⵉⵏ) والوفقاويات (ⵜⵉⵡⴰⴼⵇⵇⴰⵜⵉⵏ) والمجاطيات (ⵜⵉⵎⵊⵊⴰⴹ) بالزيارة، فتعض وترشد".

إلى ثلاثة آلاف ومائتين امرأة[42]، فما بالك بالجهات التي توجد بها مقرات الزوايا والرباطات والمدارس العلمية .

2- تلقين الأوراد والأذكار ونشر مبادئ التصوف:

لم تقتصر بطبيعة الحال خدمة المرأة السوسية للطرق الصوفية على جلب الأتباع من النساء لها فحسب، بل تعدتها إلى تعليمهن ما تشترطه الزوايا من الأوراد والأذكار، تتلى حسب طريقة كل زاوية. وتتمحور في أغلبها حول الصلاة على النبي والتضرع إلى الله، وتعلم باللغة الامازيغية والعربية، وغالبا ما تكون هذه الأوراد مختصرة ليسهل حفظها، حيث تجمع الفقيرات إما في أجنحة خاصة بالزوايا أو في منازل مقدمات الطرق الصوفية، كما حرصت أيضا على تعليمهن وإرشادهن إلى الدين الصحيح وتخويفهن من الزيغ، وذلك بعد أن عمت سوس والمغرب أزمات عديدة وفشت فيها بعض البدع والمنكرات، مما جعل النساء المنتسبات للزوايا يأخذن على عاتقهن محاربتها.

ومن النساء اللواتي ضربن بسهم في هذا الجانب، ذكر المختار السوسي: السيدة عائشة "الجشتيمية" (ⵜⴰⵊⵛⵜⵉⵎⵜ) ، والتي وصفها بأنها: "كالنجم الثاقب في قبيلة "أملن" (ⴰⵎⵎⵍⵏ). ترد إليها النساء يسألنها عن الأوراد"[43]. كما "تجول في التصوف وتملي في الكتب العربية والأمازيغية – "تشلحيت" (ⵜⴰⵛⵍⵃⵉⵜ)[44]. كما أشار إلى السيدة رقية بنت أحمد الصوابي(ⴰⵚⵡⴰⴱ) ، نزيلة "ماسة" (ⵎⴰⵙⵙⵜ) سنة 1185هـ / 1772 م، والتي تولت تلقين الأوراد والأذكار بزاوية والدها، بعد وفاته. أكثر من ذلك، "حازت إرث والدها وبسببها عمرت زاويته بعده».

إن النساء الصوفيات اللواتي أتقنن هذا الدور عديدات، سيتطلب منا الوقوف عندهن وقتا طويلا. لهذا نكتفي بهذا القدر ونشير إلا أن مهمتهن كانت صعبة، خاصة في الفترات التي عرف فيها بلاد سوس والمغرب عامة أزمات عديدة، في جل المستويات، مثل النزاع بين القبائل خلال فترات الفراغ السلطوي.

3- إيواء المريدات والمريدين وإطعام الطعام:

رغم انشغالهن بالتربية الروحية والدعوة الصوفية، خصصن هؤلاء الصوفيات بلاد سوس بعض أوقاتهن لخدمة الزوايا ومن يفد عليها من الفقراء والمعوزين، الذين ألجأتهم الفاقة إلى الزوايا والى منازل كبار الصوفيات. وممن ذكره المختار السوسي من هؤلاء: السيدة فاطمة بنت سليمان، والتي كانت:" تخرج للزائرات والزائرين كل ما كانت تملك من عسل أو سمن أو قمح أو شعير، فلا يبيت أحد في دارها

---

[42] من افواه الرجال، ج3، ص70.

[43] المعسول ،ج8، ص148 .

[44] المصدر نفسه،ج2، ص148.

إلا أكل حتى شبع وبهيمته، ولو كانوا مائة، ولو كان الغلاء والجوع "[45]. والسيدة فاطمة بنت صالح تكرامت، التي: "إذا جاءها الأضياف فرحت بهم فرحا عظيما، لما سمعت عنهم من الأجر، لاسيما المرابطين والفقهاء "[46] . وكذا السيدة "ماماس تبويسكت" (ⵜⴰⴱⵓⵢⵙⴽⵜ ⵎⴰⵎⴰⵙ)، والتي: "كانت طوائف الفقراء صادرة وواردة أمام دارها، فلا يكاد فقير يمر من الزواية إلى تمنارت أو منها إلى الزاوية إلا ودارها هو الممر"[47].

4- التطبيب وعلاج المرضى:

ينطبق هذا الدور مثلا على السيدة فاطمة بنت سليمان، التي- إلى جانب التصوف - كانت تعالج بياض العين والقروح وتعمل على تيسير وضع النساء. "من بركتها أن كل مريض أتى إليها وصفت له دواء، فاستعمله، فانه يبرأ عاجلا، وكل امرأة عسر عليها النفاس مست بيدها على بطنها فتضع في الحين"[48].

5- الاستسقاء وطلب الغيث:

تكتسي الظروف الطبيعية أيضا أهمية كبيرة في تعامل أهل سوس مع صوفيات وزاهدات بلدهم، الأحياء منهن والأموات، فخلال سنوات الجفاف والمجاعات يقوم هؤلاء بالابتهال إلى الله وطلب الغيث عند قبور كثير منهن. كما هو الأمر بالنسبة للسيدة لالا تعلات والتي: "كان فقراء الزاوية الناصرية يزورونها كل عام، في أوائل فبراير، فإذا جذبت السنة، صلوا عند قبرها صلاة الاستسقاء، و إلا فلا "[49].

6- الحفاظ على وحدة الصف:

لم يقتصر دور المرأة الصوفية في سوس على تلقين تعاليم التصوف، بل تجاوز ذلك إلى أمور السياسة وسلامة السكان، حيث بذلت جهدا كبيرا في توحيد صف المغرب وجمع كلمته حول القيادة الشرعية، التي تدير الشأن العام، وترمز لسيادة الدولة ووحدتها. ومن نماذج النساء الآلائي يمكن الاستشهاد بهن في هذا الباب: السيدة فاطمة بنت محمد الهلالية، التي كانت تحضر مع الأولياء والصالحين والصالحات في بيعة بعض ملوك المغرب، نفس الدور كانت تقوم به لالا تاعلات[50] (ⵜⴰⵄⵍⵍⴰⵜ ⵍⴰⵍⵍⴰ).

هذا في عجالة، لمحة عن بعض الأدوار التي قامت بها المرأة السوسية لخدمة التصوف في بلادها. غير أن هذه النماذج ما هي إلا بعض الأمثلة فقط، حيث

[45] المصدر نفسه، ج7،ص67.
[46] المصدر نفسه،ج7،ص69.
[47] المصدر نفسه، ج9 ،ص67.
[48] المصدر نفسه، ج7،ص67.
[49] المصدر نفسه، ج12،ص93.
[50] رجالات العلم العربي، ص84.

هنالك أدوارا أخرى مازالت ترزح تحت أنقاض التاريخ، تنتظر من ينفض عنها غبار النسيان.

خلاصات واستنتاجات:

هذا ما أمكن ذكره من النساء الصوفيات المشهورات في بلاد سوس، وقفت لديهن من أجل إبراز ما لهن من دور في خدمة تراث التصوف في بلدهن، وما لهن من اثر حميد في تأطير السكان في هذا البلد الطيب الأمين. غير ان بعض الملاحظات والاستنتاجات تطرح نفسها فيما يخص تصوف المرأة الصوفية بسوس، يمكن إجمالها في النقط الآتية:

-كون أغلب هؤلاء صوفيات سنيات بعيدات عن الرهينة الملتزمة بالزهد. فأغلبهن متزوجات أسسن أسرا وأنجبن علماء مشهورين.

-أغلبهن لم يكن عالة على المجتمع، ينتظرن من يكفيهن مؤونة العيش، بل أدركن أنه ما أكل أحد طعاما خيرا من أن يأكل من عمل يده.

- كون تصوفهن حركة دينية وسياسية في نفس الوقت، حيث يوجد ضمنهن من بدل جهدا كبيرا في صيانة وحدة المغرب وتجنبه الأزمات.

إلى جانب هذه الملاحظات الإيجابية، يمكن إثارة ملاحظات أخرى سلبية ومنها:

– رغم طغيان التوجه الصوفي لدى هؤلاء النساء، لم يذكر المختار السوسي ولو امرأة واحدة ضمنهن كان لها شأنا كبيرا في التأليف.

– غياب التوازن الجغرافي لدى المختار السوسي في إحصاء هؤلاء الصوفيات سوس، حيث ركز علىصوفيات الغ ونواحيها وأغفل صوفيات أخرى مثل الكنسوسيات والطاطاويات والاقاويات.

الملاحق[51]:

1 – لائحة باسم العالمات والصوفيات السوسيات الواردات عند المختار السوسي.

1	بنت إبراهيم بنت صالح التزروالتي (ⵓⵜⵣⵕⵡⴰⵍⵜ)	المعسول، ج 216/5
2	تعزى (ⵜⵉⵄⵣⵣⴰ) بنت سليمان	المعسول، ج 28/7
3	تعزى (ⵜⵉⵄⵣⵣⴰ) بنت عبد العزيز	المعسول، ج127/11، ج25/13
4	تعزى (ⵜⵉⵄⵣⵣⴰ) بنت محمد من اداوسملال (ⵉⴷⴰⵡⵙⵎⵍⴰⵍ).	رجالات العلم العربي، ص54، المعسول ،ج51/11
5	تكدا بنت سعيد	المعسول، ج54/2
6	حبيبة بنت محمد بن العربي من ادوز (ⴰⴷⵓⵣ)	المعسول، ج216/5
7	حواء بنت يحيى الرسموكية (ⵜⴰⵔⵙⵎⵓⴽⵜ)	رجالات العلم العربي، ص82
8	حواء الحضيكية الامنوزية (ⵓⵍⵜ ⴰⵎⴰⵏⵓⵣ)	رجالات العلم، ص82
9	خديجة بنت إبراهيم من افران (ⵉⴼⵔⴰⵏ)	المعسول، ج56/7
10	خديجة بنت محمد من البداح (ⵓⵍⴱⴷⴷⴰⵃ)	خلال جزولة، ج55/3
11	خديجة بنت محمد بن العربي	المعسول، ج216/5، ج64/12
12	خديجة التمكدجتية (ⵓⵍⵜ ⵜⵎⴳⴳⵍⵛⵜ)	المعسول، ج304/6
13	رحمة بنت محمد بن سعيد السوسي المرغتي	المعسول ،ج280/20
14	رحمة بنت يوسف	رجالات /25
15	رقية بنت أحمد بن عبد الله الصوابي (ⴰⵚⵡⴰⴱ)	خلال جزولة،ج42/4
16	رقية بنت محمد بن العربي الادوزية (ⵓⵍⵜⵡ ⴰⴷⵓⵣ)	المعسول،ج39/3
17	رقية بنت سعيد بن محمد	المعسول،ج/54
18	صفية بنت سعيد	المعسول،ج54/2
19	صفية بنت محمد بن العربي	المعسول،ج216/5
20	عائشة بنت احمد الجشتيمية (ⵜⴰⴳⵛⵜⵉⵎⵜ)	المعسول،ج149/6
21	عائشة بنت الحاج علي الدرقاوي	المعسول، ج46/15
22	عائشة بنت الحاج مبارك الشلح المتوكي	المعسول، ج280/20
23	عائشة بنت صالح البعقيلية (ⵜⴰⴱⴰⵖⵇⵉⵍⵜ)	المعسول، ج24/13
24	عائشة بنت الطيب الاكمارية (ⵓⵍⵜ ⵉⴷⴰⵡⴳⴰⴳⵎⴰⵔ)	رجالات العلم العربي/130،المعسول ، ج87/11 و96
25	عائشة بنت محمد بن العربي الادوزية (ⵓⵍⵜ ⵓⵍⵜ ⵡⴰⴷⵓⵣ)	المعسول، ج216/5
26	عائشة التونينية (ⵓⵍⵜ ⵜⵓⵏⵏⵉⵏ)	كتاب من افواه الرجال، ج55/2 و56

[51] أضفنا– ضمن هذه الجداول – كتابة أسماء الأشخاص والأماكن والقبائل بحروف تيفيناغ، ليتلاءم نطقها مع الصيغ الصوتية المتداولة بالأمازيغية لتلك الأسماء. كما أرجعنا لبعضها الصيغ الأمازيغية – حين كتبت بصيغ عربية - تصعب معرفتها أحيانا، من خلال هذه الصيغ العربية؛ إذ يستعصي أحيانا فهم معناها حتى على من يتقن الأمازيغية، ولو بالرجوع إلى القواميس العربية أو القواميس الأمازيغية من أجل فهم المعنى؛ إن لم يتم إرجاعها، أولا إلى نطقها السليم وكتابتها الصحيحة. (آيت باحسين الحسين: منسق أعمال الندوة).

27	فاطمة بنت سعيد بن سليمان		المعسول، ج54/2
28	فاطمة بنت سليمان تكرامت	(ⵜⴰⵅⵔⵔⴰⵎⵜ)	رجالات العلم /82، المعسول، ج27/7
29	فاطمة بنت صالح تكرامت	(ⵜⴰⵅⵔⵔⴰⵎⵜ)	المعسول، ج29/7
30	فاطمة توغلات من الالن (ⴰⵢⵍⴰⵍⵏ)	(ⵜⵓⵖⵍⴰⵍⵜ ⵓⵍⵜ	رجالات العلم /94،المعسول، ج226/7
31	فاطمة موهدوز	(ⵎⵎⵓⵡⵀⴷⴷⵓⵣ)	المعسول، ج62/12، من أفواه الرجال، ج56/2-57
32	فضيلة بنت محمد بن العربي البرحيلي		المعسول، ج270/14
33	ماماس بنت علي من امنوز	(ⴰⵎⴰⵏⵓⵣ)	رجالات العلم /82، المعسول، ج133/8
34	ماماس تبويسكت	(ⵜⴰⴱⵓⵢⵙⴽⵯⵜ)	من أفواه الرجال، ج56/2-67
35	مريم بنت علي		رجالات العلم/30
36	مريم بنت محمد بن سالم الصحراوية		المعسول، ج57/3
37	مريم السملالية	(ⵜⴰⵙⵎⵍⴰⵍⵜ)	رجالات العلم /82
38	موازيت		المعسول، ج 29/2
39	نفيسة بنت محمد بن العربي من ادوز	(ⴰⴷⵓⵣ)	المعسول، ج57/3
40	والدة سيدي الحسن البونعماني		المعسول، ج152/13

2 - التوزيع المكاني للنساء العالمات والصوفيات بسوس[52]

المكان /القبيلة	بتيفينّاغ	عدد العالمات والصوفيات
إدوبعقيل	ⵉⴷⴰⵡⴱⴰⵄⵇⵉⵍ	08
إدوسملال	ⵉⴷⴰⵡⵙⵎⵍⴰⵍ	06
افران	ⵉⴼⵔⴰⵏ	01
إلغ	ⵉⵍⵖ	02
أقا	ⴰⵇⵇⴰ	01
أمانوز	ⴰⵎⴰⵏⵓⵣ	02
أيت جرار	ⴰⵢⵜ ⵊⵔⵔⴰⵔ	01
ايسي	ⵉⵙⵉ	01
إيلالن	ⴰⵢⵍⴰⵍⵏ	01
أمّلن	ⴰⵎⵎⵍⵏ	01
تازروالت	ⵜⴰⵣⵕⵡⴰⵍⵜ	01
تامانرت	ⵜⴰⵎⴰⵏⴰⵔⵜ	01

[52]- مبارك لمين، المرأة العالمة بسوس، بتصرف.

ماسة	ⵎⴰⵙⵙⵜ	02
المعدر		01
مجاط	ⵉⵎⵊⴰⴹ	01
رسموكة	ⵉⵔⵙⵎⵓⴽⵯⵏ	01
مجهول		09
المجموع		**40**

المرأة والتراث من خلال طقوس عاشوراء

جامع بنيدير
باحث في الثقافة الأمازيغية

تقديم:

هذه ملاحظات حول مواقف كانت تستوقفنا من حين لآخر خلال العديد من اللقاءات التي عقدناها مع عدة فعاليات من ساكنة تزنيت وبعض بواديها، في إطار إعداد دراسة عن تظاهرة ءيمعشار بهذه المدينة، وهي تتعلق بتعامل تلك الفعاليات على اختلافها مع عادات عاشوراء وطقوسها، بما فيها طقوس هذه التظاهرة.

غير أنها مواقف وملاحظات كانت عرضية بالنظر إلى السياق الذي انكشفت فيه، وأي وقوف عندها سيبعدنا حتما عما نحن بصدده، فانصرفنا لذلك عنها إلى حين الإعلان عن هذه الندوة حول دور المرأة في الحفاظ على التراث الأمازيغي، فكان حديث قصير عنها مع أحد النشطاء في هذا المجال كافيا للفت الانتباه إلى أن هذه الملاحظات ذات ارتباط وطيد بموضوع الندوة، وأنها قابلة للانتظام في أحد محاورها، لما تحمله من شهادات حية عن دور نساء المنطقة في الحفاظ على أشكال معينة من التراث الأمازيغي، وكذا عن دورهن في تغيير أشكال أخرى بالتعديل والإضافة أو الإقصاء، وهو ما سنسعى إلى مقاربته من خلال ثلاث فقرات نقف في أولاها عن هذه المعطيات، وأشكال التراث التي تحيل عليها، ونعمل في ثانيها على إبراز الدور الذي تعكسه للمرأة في التعامل مع هذه الأشكال، على أن نناقش في الفقرة الثالثة نتيجة هذا الدور بالعلاقة مع مطلب الحفاظ على التراث من جهة، ومع مقتضيات تبني أساليب حياة العصر من جهة ثانية.

I- المعطيات:

يتعلق الأمر بأحكام ومواقف كشفت عنها حوارات مع شرائح مجتمعية مختلفة بالمنطقة حول مختلف أشكال الطقوس التي تقترن محليا بأيام عاشوراء، وجرى التقليد على ممارستها فرديا وجماعيا، كما على التهويل من مغبة الإخلال بها. وتستمد هذه المعطيات أهميتها في أنها لم تكن مقصودة بحد ذاتها، بمعنى أنها لم تكن إجابات معينة عن أسئلة مباشرة، ولم تكن تقصد إخبارنا بمضامينها، وإنما كشف عنها سير تلك الحوارات، بالإضافة إلى تنوع مصادرها، بما هي شهادات لنساء ورجال من فئات عمرية، وأوساط مجتمعية واقتصادية مختلفة، وذات مستويات تعليمية متفاوتة، وهو ما يزكي قيمتها المنهجية، ومشروعيتها كأساس موضوعي لما يمكن أن يستخلص منها مما له صلة بالموضوع.

أما ما تحيل عليه أو تفضي إلى التفكير فيه من الموروث الأمازيغي المحلي فهو بشكل عام تقاليد المنطقة وعاداتها، وما يقترن بممارستها من مراسيم وطقوس، ويسندها من معتقدات وتصورات دينية وغير دينية، وذلك في مناسبات مختلفة عائلية ومجتمعية

ودينية، عامة أو محلية كالأعياد والمواسم وحفلات الزفاف والختان والعقيقة، وكذا الولائم والمآدب وما إليها، إذ لكل من هذه المناسبات تقاليد وطقوس خاصة محلية، وإذن أمازيغية ترثها الأجيال آباء عن أجداد، وتنقلها إلى الأبناء والأحفاد. وتشكل عاشوراء وأيامها أغنى هذه المناسبات بما تحتضنه ليس من كثرة في هذه التقاليد والطقوس فحسب، بل وأيضا من تنوع مجالاتها وأبعادها، واختلاف الأغراض المأمولة من ممارستها، إذ يتألف فيها ما هو ديني مع ما هو خرافي سحري وما هو فرحوي احتفالي. لذا فإن أشكال التعامل مع عاشوراء وطقوسها جديرة بأن تكشف، إن بشكل ضمني أو صريح، عن مواقف الأفراد من هذه الأشكال من التراث، وإذن عن دورهم في الحفاظ عليها أو في إقصائها كليا أو جزئيا.

وعن هذه الأشكال من التعامل يمكن التفكير في ما تقدمه عنها المعطيات الآنفة الذكر من مؤشرات و ملاحظات نتوقف منها عند ما يلي:

1- تمايز العادات والتقاليد الخاصة بالرجال، ومعهم الأطفال عن الخاصة منها بالنساء والفتيات، فضلا عن صنف ثالث مشترك بين الجميع، وإذن تمايز الطقوس التي يمارسها الرجال عن التي تمارسها النساء، ربما تبعا للمواضيع التي تحيل عليها، أو لحجم المجهود الذي تقتضيه ممارستها، أو لنوعية التصورات والمعتقدات التي تسندها، أو لغير ذلك مما يصعب الفصل فيه إلا عن دراسة خاصة، ويصعب أيضا بدون هذه الدراسة رسم حدود فاصلة فيما بين هذه الأصناف.

ففيما يخص عاشوراء تختص النساء بممارسة طقوس مثل مطاردة الفئران والقوارض (ⴰⵟⵇⵓⴹ ⵏ ⵓⵖⵇⴹⴰ) وتبخير أركان المنازل ورؤوس الماشية بذيل أضحية العيد السابق، وجلب "مياه البركة" من منابعها فجر يوم عاشوراء وغيرها بالإضافة إلى ما يجرينه في الخفاء من طقوس السحر والشعوذة وما إليهما.

أما الرجال والأطفال فيتولون على سبيل المثال جمع هشيم (الشعالة) ⵜⴰⵎⵃⵛⵓⵔⵜ والمراسيم المرتبطة بإضرام النار فيها، وطقوس القفز على لهيبها، وتنظيم حفلات ءيمعشار، وغير ذلك مما لا تشترك فيه النساء. فيما يشترك الجميع في ممارسة طقوس أخرى كزيارة المقابر، والتصدق، والالتزام بالإحجام عن أنشطة معينة إلى أن تحترق الشعالات مساء تاسع محرم.

2- تميز تعامل النساء بشكل عام مع الموروث من هذه التقاليد عن تعامل الرجال، وهو ما يتجلى في تحمس النساء للاحتفاء بها، وفي اعتقادهن الراسخ في ما يترتب عن هذا الاحتفاء من خير، وعن إهماله من مكروه، والالتزام لذلك بالطقوس التي تواترت في أداء كل منها، فيما لا نجد هذا التحمس لدى الرجال، بشكل عام أيضا، إلا إذا كانت هذه التقاليد ذات صلة باللهو والمرح (ءيمعشار مثلا) بل قد نلتقي لدى البعض من

هؤلاء بأشكال متفاوتة من الاستخفاف بما يعتبرونه "شؤون المسنات من النساء" (ⵜⵃⴰⵎⵏⵍ ⵏ ⵜⵅⵥⵥⵉⵔⵉ)، ثم إن النساء هن اللواتي يحرصن على التنبيه إلى ما ينبغي الإحجام أو الإقدام عليه وفق طقوس عاشوراء، وينتصبن بذلك راعيات أمينات لاستمرارها.

3- يتم، ارتباطا بذلك، تعليق أنشطة اجتماعية واقتصادية معينة تواتر الإحجام عنها وفق هذه الطقوس طيلة أيام عاشوراء، إلى ما بعد احتراق (الشعالات) (ⵜⵉⵛⵄⴰⵍⵉⵏ) وذلك كمراسيم الخطوبة وعقد القران وحفلات الزفاف أو الختان، والشروع في بناء مرافق حيوية، وأنشطة أخرى خاصة بالنساء في مجال التزيين وغير ذلك مما لا يرتفع الحظر عن ممارسته إلا بعد احتراق الشعالات.

II- ملاحظات بصدد موقف المرأة من هذه الأشكال من التراث:

ما هي الملامح التي يمكن أن نتبينها في ضوء هذه الملاحظات لموقف المرأة من هذه الأشكال من التراث، وإذن لدورها في الحفاظ عليها أو في تغييرها أو في نبذها؟

ولعل مما يبرر التوجه إلى المرأة في هذا الصدد مكانتها الاجتماعية التي تتحدد بوظائفها في الأسرة والمجتمع، وبشكل خاص بوظائفها التربوية التي أهلتها لأن تكون ليس فقط قناة عبور تراث الآباء إلى الأبناء، بل وأيضا ضابطة ومتحكمة في تحديد ما يعبر منها وما لا يعبر، وإذن في استمرار هذا الشكل من التراث أو ذاك أو في اختفائه.

وفي هذا الصدد يمكن إجمال ما تكشف عنه المعطيات الآنفة الذكر فيما يخص تعامل نساء المنطقة مع الموروث من تقاليد وطقوس عاشوراء، ومن خلالها مع الموروث من التقاليد بشكل عام في موقفين رئيسين متناقضين، يعكسان الوضعية المتناقضة التي يتأرجحن فيها راهنا، بين المد الجارف لأنماط حياة العصر، وزجر إملاءات ذلك الموروث، ومع أن هذين الموقفين يختزلان أشكال المواقف من التراث بشكل عام، إلا أن ما يميز اتخاذ المرأة الأمازيغية لأي منها، هو ما ينطوي عليه من حيرة، وتوتر، واع أو لا واع، أضحى قويا بين حدة ذلك المد وسرعته الخارقة، وبين قوة الزجر الذي تمارسه تلك الإملاءات.

في خضم هذا التوتر تتمسك المرأة بأنماط من هذا التراث وتحافظ عليها، وتغنيها بإضافات نوعية مختلفة، وتسهر على تلقينها للأجيال اللاحقة. لكنها مقابل ذلك تنصاع لإغراءات حياة العصر فتهجر أنماط أخرى وتقصيها فتستمر الأولى وتختفي الثانية. أما ما يبدو من ملامح لموقف ثالث وسط فليس إلا مراحل أولية أو متقدمة للموقف الثاني، فهو شروع في اقتصاد قد يطول أو يقصر للأنماط التي جاء دورها. وليس من السهل ضبط معايير أخذ أو ترك هذه الأنماط أو تلك، غير أنه يبدو بالنظر إلى ما ظل حيا، وما

اختفى أوفي طريق الاختفاء من الموروث المحلي من تقاليد وطقوس عاشوراء أن الأمر يتعلق بقناعات ذاتية ساهم هذا التراث ذاته في تكوينها لدى المرأة، وبوظائف معينة يؤديها هذا الطقس أو ذاك، ويفرض لذلك الإبقاء عليه، فيما تقصى الأشكال التي فقدت وظائفها، وفقدت معها مبرر استمرارها.

وهكذا فمن بين ما لا زالت المرأة متمسكة به من هذه التقاليد، واستمر لذلك حضورها ما يلي:

- تعليق الأنشطة التي تواتر الإحجام عنها إلى أن تحترق الشعالات، أي من فاتح محرم إلى مساء التاسع منه، وذلك كنصب المناسج وبناء أفرنة المنازل، وتبييض هذه الأخيرة وغيرها من المرافق، وبعض العمليات التي تتعلق بشؤون الزينة كدق الكحل ونظم القلائد، وأخرى غيرها[1]. والإقبال مقابل ذلك على طقوس ذات الأغراض السحرية، بمختلف أصنافها[2]، وما في حكمها كتبخير الحظائر ورؤوس المواشي بذيل أضحية عيد الأضحى أملا في اطراد تكاثرها، والتكحل بكحل العرائس الحديثات العهد بالزواج[3]. ووليمة القديد التي مازالت العواقر من النساء يلجأن إليها[4]، بالإضافة إلى التصدق وزيارة قبور الموتى وغيرها.

- أما التقاليد التي هجرتها أو كادت فاختفت كليا أو في طريق الاختفاء فمنها جلب "مياه فجر عاشوراء" (ⴰⵎⴰⵏ ⵏ ⵜⵉⵏⵣⵉⵖ ⵏ ⴼⵖⵓⴼⵔ) من مصادرها منابع كانت أو آبار أو نطفيات أو غيرها، فلم تعد تتجسم عنت هذا التقليد الذي يقتضي الذهاب فجرا لإحضار هذا الماء من مصادر قد تكون بعيدة، فاختفى واختفت معه الطقوس التي تقترن به كرش مخازن الحبوب به درءا للقوارض، والتبرك برشه في أرجاء المنزل وعلى رؤوس المواشي. ومنها أيضا حضور مراسيم حفل إضرام النار في الشعالة، وما يقترن به أيضا مما كانت النساء يساهمن به في تنشيط هذه المراسيم كالأهازيج والعزف على الدفوف والتعاريج، والرقص والزغاريد، وكذا طقوس مطاردة الفئران والقوارض[5] التي تختتم به هذه المراسيم. ويتجه اهتمام الأطفال بالشعالة ذاتها إلى الاختفاء نتيجة غياب الفتيات والنساء عن هذه المراسيم. ويصعب الحسم في التهم المتبادلة في شهادات هؤلاء وأولئك فيما إذا كان هذا الغياب سببا أو نتيجة لذلك الاختفاء.

---

[1] حلق أماكن معينة من جسمها كالإبطين والعانة وغيرها!

[2] يحرسن على ممارسة هذا الصنف من الطقوس تزامنا مع احتراق الشعالة.

[3] لا تسمح تقاليد المنطقة للفتيات بالتكحل قبل الزواج. لذلك يسارعن ليلة عاشوراء عند الجديد من العرائس لمعانقة هذه التجربة بكحل العروس، أو بمرودها، أملا في زواج قريب.

[4] هي وليمة تنقيها العاقر من النساء للأقارب والجيران أساسها كسكس بالقديد التي يتم جمعه قبل ذلك من لدن سبعة منازل ككون أبوابها مفتوحة للقبلة.

[5] آخر طقوس مطاردة الفئران بأحد دواوير أكلو كانت سنة 2001.

هذه نماذج من أشكال تعامل نساء المنطقة مع تقاليد عاشوراء وطقوسها، ونماذج مما حافظن عليه أو تخلين عنه منها. فما الذي يمكن استشفافه في ضوئها، فيما يخص دور المرأة في الحفاظ على التراث الذي من هذا الصنف، أي في الحفاظ على الموروث من العادات والتقاليد بما هي تراث محلي مشترك، وما يقترن بأدائها من مراسيم وطقوس؟

منهجيا، ينطوي التعميم هنا على مجازفة يصعب الاطمئنان إلى قيمة نتائجها. غير أن ما يمكن التفكير فيه، في هذا الصدد، هو نوعية التقاليد التي تنزع المرأة إلى التمسك بها أو إلى التخلي عنها. إن الغالب في ما تزال تتمسك به وتغنيه وتنقله إلى الأبناء من تقاليد عاشوراء، هو أنها بشكل عام ذات أسس دينية أو ما في حكمها كالتصورات والمعتقدات الشعبية المتوارثة محليا[6]، فيما لا تستند التي تخلت عنها، أو هي في طريق التخلي عنها، وبشكل عام أيضا، إلى مثل هذه الأسس[7].

ونجد نزوعها إلى التمييز بين هذين النوعين في تعاملها مع عادات وتقاليد أخرى خارج عاشوراء، في تقاليد اللباس مثلا، وبشكل خاص في تقاليد الأعراس بما هي حقل خصب بمختلف الطقوس ذات الاهتمام النسوي. فقد أقصت أو ساهمت في إقصاء الكثير مما يندرج منها في النوع الثاني الآنف الذكر. وهي من التقاليد المحلية التي تعكس أصالة المنطقة وخصوصياتها واستعاضت عنها بعادات الغير وتقاليده التي اكتسحت المنطقة، وأضحت هي الرائجة في بواديها وحواضرها، ولا تعرف الأجيال الحالية غيرها، والأمثلة على ذلك كثيرة نورد منها ما يلي:

1- إلغاء كل التقاليد التي كانت تسبق يوم العرس وتمهد له، ومعها كل الطقوس التي كانت تقترن بها[8].

2- اختزال مدة الحفل في يومين أو ثلاثة بدل أسبوع كامل، وإلغاء كل التقاليد التي كانت تتخلله، وهي كثيرة ومتنوعة.

3- حمل العروس على السيارات بدل متن الحصان أو البغل أو الجمل[9]، واختفاء ما كان يرافق زف العروس على متون هذه الأخيرة من أهازيج وأشعار نسائية ومراسيم وطقوس متنوعة.

4- سفور العروس وظهورها إلى جانب العريس، وما يرافق ذلك من البروز المتعمد، وإبراز الممتلكات أمام المدعوين، وحمل كل منهما على العمارية وما إلى ذلك بدل فصل

---

[6] كتقديس طابوهات عاشوراء وطقوس السحر والشعوذة.

[7] – أشكال الأهازيج والرقص والطقوس المقترنة بمراسيم إضرام النار في تامعشورت (ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ).

[8] منها بشكل خاص حفل "ءيزيض" (ⵉⵥⵉⴹ) حيث تساهم نساء الدوار في مئونة العرس من الحبوب بقدر رمزي منها، يحملنه إلى دار العريس ويساعدن على تنقيته مع ما يقترن بذلك من تقاليد وطقوس.

[9] نذكر بشكل خاص اختفاء الهودج منذ عقود، واختفاء طقوس بنائه وتزيينه بأقمشة ومواد خاصة، وطقوس أخرى غيرها.

كل منهما عن الآخر وإبعاده عنه إلى لحظة الدخول[10] مع ما يقترن بذلك أيضا من طقوس وعادات.

تحول عميق وجدير بالدراسة طال هذا النوع من تقاليد العرس المحلي بفعل التحولات التي طالت البنية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للمنطقة. لكنه لم يطل، إلا في حدود ضيقة، تقاليد أخرى ذات الصلة بالمعتقدات الشعبية المؤسسة على الخلط بين الدين والأساطير، وعلى تصورات واعتقادات غيبية. إذ أن المرأة التي تخلصت من التقاليد الآنفة الذكر، لأنها عتيقة ولا تساير العصر هي التي مازالت تلجأ في اختيار العروس أو العريس إلى إجراءات وطقوس غيبية قبل الإجراءات الشرعية أو القانونية، وهي التي مازالت تصر على غرز الإبر في خف أو حذاء كل منهما، وتوصيه بألا يجيب أثناء أيام العرس بكلمة نعم عند النداء عليه اتقاء لسحر الماكرات من النساء وهي التي تصر على الحفاظ على طقوس الإحجام عن مراسيم الخطوبة أو عقد القران أو الزفاف أثناء أيام عاشوراء، وتأبى إلا أن تملأ فضاءات حفل الزفاف، وكل لحظة في زمنه بطقوس وممارسات ذات البعد السحري، فضلا عما ترمز إليه طقوس التراش بالملح بين العريسين، وصب الماء في الخف أو الحذاء الأيمن للعروس من طرف حماتها قبل أن تطأ بيت الزوجية، وكذا حضور التمر والحناء وغير ذلك من العقاقير والطقوس التي لا تعدم مبررا غيبيا لممارستها والإبقاء عليها.

نخلص إلى طرح بعض ما يفضي إليه ما تقدم من خلاصات على شكل تساؤلات حول دور المرأة المحلية، ومن خلالها دور المرأة الأمازيغية إن في الحفاظ أو هجر هذه الأشكال من التراث الثقافي الأمازيغي، وهي أسئلة تهدف أساسا إلى التفكير في ما تحيل عليه من الإشكاليات التي تتطلب البحث الجاد، لا إجابات سريعة. من هذه التساؤلات:

- إلى أي حد يمكن الاطمئنان إلى الخلاصة التي تفيد أن المرأة تتمسك أكثر ما تتمسك بالموروث من التقاليد والطقوس ذات الأساس التصوري الإعتقادي، فيما لا تتردد في نبذ الموروث منها من ذات البعد العملي المادي؟
- بم يمكن تفسير هذا الشكل من التعامل مع التراث، وما قيمته منظورا إليه في علاقته بمتطلبات الملاءمة بين مقتضيات الحفاظ على الخصوصيات الثقافية المحلية، ومقتضيات تبني أساليب حياة العصر؟
- هل تصدر المرأة الأمازيغية في ما تبقي عليه أو تقصيه من هذه الأنماط من التراث عن إدراك ووعي بها وبقيمتها، وإذن عن قصدية ومعايير معينة؟ أم عن عفوية وجهل بقيمتها وبالقوانين التي تتطور وفقا لها؟

[10] موعد الدخول وطريقته وتقاليده، وطقوس إعلان نجاحه أو فشله كانت خاصة بالمنطقة ومختلفة عما هو سائد الآن.

يبدو أن هذا الاحتمال الأخير هو الراجح، وأن المرأة المحلية، رغم الطفرات التي تحققت في مجالات حياتها الاقتصادية والاجتماعية والقانونية، ما زالت تصدر في تعاملها مع هذه الأنماط من التراث عن عفوية وقناعات ذاتية غير مؤسسة على إدراك لقيمتها، وإذن لمبرزات العمل على الحفاظ عليها أو على التخلص منها. وإنما تستند في ما تحافظ عليه منها على المعتقدات المتجذرة في ثقافة المنطقة، وفي ما تعدله أو تقصيه على تقليد أعمى للغير بشتى أشكال هذا الغير، واعتناق تقاليده أو استجابة لإغراءات أساليب الحياة العصرية مما أفضى إلى اعتناق تقاليد دخيلة وغريبة اكتسحت المنطقة، وحلت محل الموروث الثقافي الامازيغي في العديد من مجالات الحياة.

إن الجهل بقيمة هذا الموروث، وإذن عشوائية التعامل معه ليس من قبل النساء فحسب، ولكن من قبل الرجال أيضا، وممن هم في مراكز القرار محليا، هو الذي نجده وراء ما تم تدميره من مبان أثرية بالمنطقة[9]، وما تم إلغاؤه من مواسم و فرجات شعبية محلية[10] وهو الذي نجده وراء نداءات من جهات معينة بإلغاء مواسم أخرى و فرجات شعبية عريقة زاخرة بخصوصيات ثقافية محلية لا يمكن تعويضها. ونحيل هنا بشكل خاص على مهرجان "ءيمعشار" الذي ينتظم سنويا بمناسبة عاشوراء، بأسماء مختلفة في العديد من مناطق الجنوب المغربي، وتم إلغاؤه بمبررات قاصرة في أحد مسارحه الشهيرة، وهو "ءيفران" الأطلس الصغير. فيما لا يزال أبناء مدينة تيزنيت بوصفها مسرحا آخر لهذا المهرجان يقاومون النداءات الداعية إلى إلغائه، ويسعون إلى إعطائه بعدا إقليميا، ولم لا وطنيا، على غرار المهرجانات التي تقام سنويا في بعض مدن المملكة.

---

[9] خلال إحدى الحملات الانتخابية تم توسيع مدرسة ومسجد سيدي وكاك بزاوية أكلو على نفقة مرشح المنطقة، وهو مقاول كبير. وعلى مرأى ومسمع من كل الناس، وليس في غفلة منهم، تم تدمير صومعة المسجد ومعها مرافق أثرية أخرى، فاختفت إلى الأبد واختفت معها شهاداتها ودلالاتها، وأسئلتها وإجاباتها.

[10] منها إلغاء موسم خاص بالنساء يعقد سنويا على ضريح سيدي موسى بشاطئ أكلو. وذلك بناء على مواعظ دينية من بعض من نصبوا أنفسهم حماة للدين في هذه البلدة.

حفاظ المرأة الأمازيغية على تقاليد العرس بالأطلس الصغير الغربي

رشيد **نجيب سيفاو**
باحث في الثقافة الأمازيغية

تقديم:

من نافلة القول أن دراسة ظاهرة العرس بمختلف تقاليدها وعاداتها، كظاهرة اجتماعية واحتفالية بامتياز حبلى بالعديد من الطقوس والعديد من المعطيات ذات الارتباط بالانتروبولوجيا الثقافية، تندرج عمليا في الإطار المسطر أعلاه، أي إطار إعادة الاعتبار للتراث الفكري والثقافي الأمازيغي بمختلف تجلياته وظواهره. كما أن الاهتمام بهذه الظاهرة الاجتماعية، يبرز جانبا أساسيا من جوانب إبداع المرأة الأمازيغية، ويعكس دورها في تأسيس وتقعيد التراث الأمازيغي والمحافظة عليه على مر العصور، وهذا يزكي بكل وضوح ما ذهب إليه الكثير من المؤرخين ومن بينهم المؤرخ الفرنسي شارل أندري جيليان من المرأة الأمازيغية فنانة في غالب الأحيان أكثر من الرجل، وأنها مبدعة بالفطرة.

فما هي مختلف العادات والتقاليد التي تميز ظاهرة العرس بمنطقة الأطلس الصغير الغربي؟ وما مدى إسهام المرأة الأمازيغية في المحافظة عليها؟ وأين إبداعيتها الفنية في ذلك؟ وكيف السبيل إلى المحافظة الدائمة على هذه العادات باعتبارها تمثل تراثا إنسانيا؟

أولا: عادات وتقاليد العرس بالأطلس الصغير الغربي (قرية تيمولاي نموذجا):

تتلخص تقاليد وعادات العرس بالأطلس الصغير الغربي، في:

- ⴰⵎⵛⴰⵡⴰⵔ: يكون على سبيل الاستشارة والتفاوض. فعندما يرغب شاب ما تكوين أسرته، يتحدث في الموضوع مع أمه أو مع جدته أو أي شخص اخر ليكون بمثابة الوسيط لدى والده. وفي بعض الأحيان تكون المبادرة من لدن الوالدين نفسيهما دون أدنى إستشارة مع الشاب. وهكذا يتحدث والد العريس مع والد العروس طالبا منه يد ابنته لابنه وغالبا ما يتم الأمر أثناء انعقاد موعد السوق الأسبوعي.
- ⴰⴱⵉⵟⵟⵅ: يذهب أهل العريس بشكل رسمي لدى أهل العروس لطلب يد هذه الأخيرة، ويحملون معهم هدايا تتكون في الغالب من السكر والخروف والتمر واللوز والحناء والأحذية التقليدية إضافة على منديل ذي لون أبيض يسمى ⴰⵍⵍⴰⵅ . ويتم الاتفاق على اليوم الذي سيعقد فيه القران. وبعد الاتفاق على قيمة الصداق ⴰⵎⵙⵡⴰⴱ يقوم العدول بكتابة العقد على طبق به دقيق الشعير، تحتفظ به أم العروس لتطبخ منه أكلة على شكل عصيدة يوم صبحية الفتاة.

1- ⴰⵖⴳⴳⵓⵙ: عملية تنقية الزرع، إذ مباشرة بعد صلاة الظهر، تقوم أم العريس بتحضير صحنين من عصيدة الذرة ⵜⴰⴳⵯⵃⴰ ⵏ ⵓⵙⵏⴳⴰⵔ ، وتضع فوق حصير صاعا من الزرع المخلوط بالتمر واللوز، ويتم فيه وضع الخلالة ⵜⴰⵣⵔⵣⵉⵜ، وتقوم النساء بتنقيته مرددات:

- ⴰ ⴱⵉⵙⵎⵉ ⵍⵍⴰⵀ ⵓⵔⵔⵃⵉⵎ ⵓⵔⵔⴰⵃⵎⴰⵏ
- ⵏⵜⵜⴰⵏ ⴰⵙ ⴱⴷⴰⵏ ⵉⵎⵃⴹⴰⵕⵏ
- ⵏⵜⵜⴰⵏ ⴰⵙ ⴱⴷⵉⵖ ⵓⵍⴰ ⵏⴽⴽⵉⵏ
- ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴼⴰⴹⵎⴰ ⴱⵏⵜ ⵔⵔⵙⵓⵍ ⵖⵔⵉⵖ ⴰⵎ
- ⴽⵎⵎⵉⵏ ⴷ ⴱⴰⴱⴰⵎ ⴰⴷ ⴷ ⵜⴳⵉⵎ ⴰⴼⵓⵙ
- ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷ ⵏ ⵢⵉⵡⵉ ⵃⵍⵍⴰ
- ⵏⵛⵉⵅ ⵙⵉⴷⵉ ⵃⵎⴰⴷ ⵓ ⵎⵓⵙⴰ
- ⵓⵍⴰ ⵙⵉⴷⵉ ⵄⵍⵉ ⴱⵍⵍⴰⵚⵕⵉ
- ⴳⴰⵜ ⴷ ⵍⵄⵡⴰⵏ ⵉ ⵎⴰⴷ ⴷ ⵏⵎⵓⵏ
- ⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴼⴰⴹⵎⴰ ⴽⵎⵎⵉⵏ ⴷ ⵙⴰⵢⴷⵏⴰ ⵄⵍⵉ
- ⴰ ⵎⵓ ⵉⴽⴼⴰ ⵕⴱⴱⵉ ⵣⵣⵉⵏ
- ⵍⴱⴰⵣ ⵍⴱⴰⵣ ⴰ ⴱⵓ ⵉⴷⴰⵍⵉⵡⵏ
- ⵉⵎⵓⵏ ⴷ ⵉⴷⴰⵍⵉⵡⵏ ⴰⵔ ⵉⵙⵅⵉⵜⵉⵔ
- ⴰⵢⵍⵍⵉⵖ ⵏⵉⵜ ⵓⴼⴰⵏ ⵜⴰⵍⵍⵉ ⵔⴰⵏ
- ⵔⵡⴰⵃⵜ ⴰⴽⴽⵯ ⴰⴷ ⴰⵍ ⵏⴰⴳⴳⵯ ⵙ ⵓⵣⴰⵖⴰⵔ
- ⵉⵙ ⵉⴼⵙⴰ ⵡⴰⵊⵊⵉⴳ ⵍⵍⵉ ⴳⵉⵙ
- ⵉⵖ ⵉⴼⵙⴰ ⵜⵉⵣⵣⵡⴰ ⴰⴷ ⴷ ⵉⵙⴰⵡⵍⵏ
- ⵓⵍⵍⴰⵀ ⵎⴰⵏⵉ ⵉⵔⴰ ⵓⴷⵍⴰⵍ ⴰⴷ
- ⵉⵔⴰ ⴷⴰⵔ ⵜⵉⵍⵍⵉ ⵖⵎⵎⴰⵏⵉⵏ
- ⵉⵔⴰ ⴷⴰⵔ ⵜⵓⵊⵊⵓⵜ ⴷ ⵍⵃⵍⵍⴰ
- ⵙⵙⵏⴱⵍⴰ ⴷ ⵓⵃⴱⵓⴱ ⵏ ⵜⴰⵔⴰ
- ⵃⵓⵕⵎⴰ ⵍⵍⵓⵏ ⴰ ⴰⵏⵅⵎⴰⵔⵏ
- ⴰⵥⵏⴽⵯⴹ ⵓⵔ ⵉⴳⵔⵉⴷ ⵓⵔ ⵉⵎⵢⴰⵔ
- ⴰⴷ ⵜ ⵓⵔ ⵜⵓⵜⵎ ⵓⵍⴰ ⵜⵎⴷⵉⵎ ⴰⵙ
- ⵡⴰⵢⵍⵍⵉ ⵜⴰⵙⴽⴽⵓⵔⵜ ⵍⵍⵉ ⵎⵓ ⵎⴷⵉⵖ
- ⵉⴷⴰ ⵖⴰⵙⵙ ⴰⴷ ⴰⴷ ⵉⵢⵢⵉ ⴽⵎ ⵓⵎⵥⵏⵉ.

وبعد تنقية الزرع من كل الشوائب، يتم جمع هذه الأخيرة في سلة، وتذهب النساء في موكب غنائي نحو عين الماء من أجل رمي الشوائب في الماء دون الخلالة. وتعود النساء إلى المنزل مرددات:

- ⵙⵉⴷⵉ ⵃⵎⴰⴷ ⵓ ⵎⵓⵙⴰ ⴳⴳ ⵉⵢⵢⵉ ⴷ ⴰⴹⴰⵕ ⵣⵡⵓⵔ ⴰⵖ
- ⵙⵉⴷⵉ ⵃⵎⴰⴷ ⵓ ⵎⵓⵙⴰ ⴳⴳ ⵉⵢⵢⵉ ⴷ ⴰⴹⴰⵕ ⴳⴳⵔⵓ ⴰⵖ
- ⴰⵚⵚⴰⵍⵃⵉⵏ ⵓⵍⴰ ⵍⴰⵡⵍⵉⵢⵢⴰ ⴽⴰ ⴰⵙ ⵏⵉⵜ ⵣⵣⵓⴳⴰⵣⵖ

ويبدو أن رمي الشوائب في الماء معناه أن تكون العروس شبيهة بماء العين مـــن حيث جريانه ونصاعته. أما الزرع الذي تمت تنقيته فيتم طحنه.

2- ⵉⵣⵉⵣ: تقوم النساء بغربلة الدقيق الذي تم طحنه وذلك في شكل دائـــري، مـــرددات مجموعة من الأغاني ومنها:

- ⴰ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴰⵢⵏⵏⴰ ⴳⵯⵎⴰ ⵜⵏⵖ ⵓⵛⴽⴰⵏ ⴷ ⵙ ⴷⴰⵔ ⵏⵖ
- ⴰⴷⵜ ⵏⴽⵙⵓ ⵙ ⵍⵃⵔⵉⵔ ⴷ ⵡⵓⵔⵖⵉ

- ⵜⴰⵎⵖⵔⴰ: حفل الزواج الذي يمر عبر المراحل التالية :

ا – في الظهر، تتم دعوة الرجال والنساء على حد سواء لتناول وجبة غذائيـــة، مـــع تقديم الهدايا.

ب – ⵓⴽⵔⵉⵙ : أثناء الليل، تقوم النساء بتحضير "ؤكريس"، بحيث يفـــرش ءاحايـــك وبداخله إزار ومنديل للعروس، إضافة لمنديل صغير أحمر اللون يســـمى تاســـبنيكت سيتم وضعه فوق وجه العروس، مع التمر واللوز والحناء والقرنفل. ليتم جمع الكـــل في حزمة تسمى ؤكريس، تقوم بحمله أخت العريس أو عمته شريطة ألا تكون مطلقة أو ألا يتزوج عليها وألا تكون حاملا. ويتم حمل ؤكريس في اتجاه بيت العروس مع ترديد:

- ⵎⴰⵏⵉⵙ ⵉⵜⵜⴰⵡⵉ ⵓⵖⴰⵔⴰⵙ ⴰ ⵍⵊⵡⴰⴷⵉ
- ⴰⵖⴰⵔⴰⵙ ⵜⵉⴳⵎⵎⵉ ⵏ ⵍⵊⵡⴰⴷ ⴰⵙ ⴰⵔ ⵉⵜⵜⴰⵡⵉ
- ⴰ ⴱⴰⵢⵜ ⵓⵍⵍⴰⵀ ⵏⵓⵎⵥ ⴰⵎ ⵍⵃⵓⵕⵎⴰ
- ⴽⵎⵎⵉⵏ ⴷ ⵕⴱⴱⵉ ⵏⵓⵎⵥ ⴰⵎ ⵍⵃⵓⵕⵎⴰ
- ⵏⵙⵙⵣⵓⵖ ⴰⴱⵔⵔⴰⵃ ⴰⴷ ⵉⴱⵔⵔⵃ
- ⵎⴰⵎⵓ ⵛⵛⵉⵖ ⵜⴰⵎⵖⵔⴰ ⵏⵏⵙ ⴰⴷ ⵉⵔⵡⴰⵃ
- ⴰⴷ ⵜⵔⵡⴰⵃⵎ ⴰ ⵟⵟⵍⴱⴰ ⵓⵍⴰ ⵉⵎⵖⴰⵔⵏ
- ⴰⴷ ⵜⵔⵡⴰⵃⵎ ⴰⴷ ⴷⵉⴷⵓⵏ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵎⵓⵏⵖ.

ج – ⵜⴰⵏⴳⴳⵉⵣⵜ: وهي عبارة عن مجموعة من المحاورات الشعرية المطولـــة بـــين النساء المواليات للعريس والأخريات المواليات للعروس، ونورد فقط بعض المقـــاطع منها[1]:

- 1-ⴰ ⴱⵉⵙⵎⵉ ⵍⵍⴰⵀ ⵓⵔⵔⴰⵃⵎⴰⵏⵉ
- ⴰⴷ ⵜ ⵏⴳ ⴷ ⵓⵎⵥⵡⴰⵔⵓ ⵏ ⵡⴰⵡⴰⵍ
- ⴰⵣⴰⴷⴷ ⵙ ⵓⴳⵍⵍⵉⴷ ⵎⵇⵓⵔⵉ

[1] لأنه سبق للأستاذ محمد الحيان أن ضمنها في كتابه الصادر عن مركز الدراسات الأنتروبولوجية والسوسيولوجية التابع للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية بعنوان :
Mohamed ALAHYANE, *Etudes anthropologiques en Anti-Atlas occidental: Lakhsass*, Rabat, publications de l'IRCAM, 2004.

- ⵉⵜⴰⴱⵛⴰ ⵜ ⵍⴱⴰⵔⵉ ⵜⵛⴰⵍⴰ
- ⵉⵎⴷⴳⵉⵡⵏ ⵏ ⵕⴱⴱⵉ ⴹⵢⴰⵀ ⵍⵍⴰⴼ ⴰ ⵍⵊⵡⴰⴷⵉ
- ⵜⴰⵡⵉⵎ ⴷ ⴰ ⵜⵜⵊⵊⴰⵕ ⵜⵉⵛⵎⴰⵎⵉⵏⵉ
- ⵖⵍⵉⵏ ⴷ ⵉⵖⵔⵔⵓⴱⴱⴰ ⵀ ⵡⴰⵎⴰⵏ
- ⴰⵡⵉⵏ ⴷ ⵉⵄⴷⴷⵓⴷⴰ ⴽⵍⴰⵏⵉⵏ
- ⴰⵡⵉⵏ ⴷ ⴰⵡⵉⵏ ⴰ ⵎⴰⵙ ⵏ ⵜⵙⵍⵉⵜ
-
- 2- ⵡⴰ ⴱⵔⵔⴽⴰⵎⵜ ⴰ ⵜⵉⵙⵛⴷⵉⵢⵉⵏ
- 1- ⵏⵏⵉⵖ ⵏⵉⵜ ⵎⵔⵃⴱⴰ ⵉⴷⵔⵓⵙ ⴰⵖ
- 2- ⵉⵖ ⵉⴷⵔⵓⵙ ⵏⵥⴰⵢⴷ ⵡⴰⵢⵢⴰⴹ

د – يتم إعداد الفرس الذي سيحمل العروس، وبداية يركب عليه أخ العـــريس متقـــدما موكبا من النساء والرجال في اتجاه بيت العروس. وهنا يجد الموكب الباب مغلقا لأن أهل العروس متمسكون بها، وهي تحضر المبارزة الشعرية من خلال المقاطع التالية:

- .ⵉⵎⴷⴳⵉⵡⵏ ⵏ ⵕⴱⴱⵉ، ⴹⵉⵀ ⵍⵍⴰⴼ ⴰ ⵍⵊⵡⴰⴷⵉ
- .ⴱⵔⵔⴽⴰⵎⵜ ⴰ ⵜⵉⵙⵛⴷⵉⵢⵉⵏ
- .ⴰⵅⴰ ⵎⵍⵍⵓⵍⵏ ⴰⴷ ⴰⵎ ⴷ ⵉⵡⵉⵖ
- .ⴰⵅⴰ ⵎⵍⵍⵉⵍⵏ ⵓⵔ ⵉⵢⵢⵉ ⵉⴼⵎⵎⵉ, ⵉⵍⵍⵉ ⵃⵏⵏⴰ ⴰⴷ ⵉⵢⵢⵉ ⵉⴼⵎⵎⴰⵏ.

تفتح أم العروس الباب لموكب العرس، فيدخل لتستقبل العروس نســاءه بالـــدقيق والملح. وعند دخول الذكور من أهل العريس، تختبئ العروس في غرفة في انتظار تناول وجبة العشاء. بعد ذلك تقوم أخت العروس بمشط شعر هذه الأخيرة.

ومن المقاطع الشعرية المرافقة والتي يتم ترديدها:

- ⴱⵉⵙⵎⵉ ⵍⵍⴰⴼ ⴰ ⵢⵉⵍⵍⵉ ⴰⴷ ⵜⴽⵄⵎⵜ ⵜⵓⵎⵍⵙⴰ ⵏⵏⵓⵏⵜ
- ⴰⴷ ⵓⵔ ⵜⴰⵍⵍⴰⵜ ⴰ ⵢⵉⵍⵍⵉ ⵃⵏⵏⴰ
- ⵉⵙⵜⵜⵎⴰⵎ ⵖⵉⴷ ⵓⵍⴰ ⵖⵉⵏⵏ ⵜⵔⵉⵜ
- ⵕⴱⴱⵓ ⵢⴰⵎⵜ ⴰ ⵢⵉⵍⵍⵉ ⴰⵣⵣⴰⵔ ⵏⵏⵓⵏⵜ
- ⴰⵅⴳⵯⴰⵜ ⴷ ⴰⵅⴳⵯⴰⴷ ⴰⵡⵉⵍⵍⵉ ⵏⵏⴰⵏⵉⵏ
- ⴰⴷ ⵜⵥⵕⵉⵎ ⴰⵣⵣⴰⵔ ⵓⵔ ⵢⴰⵖ ⵍⵛⴰⵔ
- ⵜⵕⴱⴱⴰ ⵜ ⵉⴷ ⵉⵍⵍⵉ ⵍⵍⵉⵖ ⴰⵔ ⵉⵙⵓⴷⴷⵓⵎ ⵍⵀⴷⴰⵎ ⴰⵎⴰⵏ
- ⴱⴷⴷ ⴰ ⵕⵕⵎⴰⵏ ⴱⴹⵓ ⴷ ⵡⴰⴽⴰⵍ
- ⴰⴷ ⴽ ⵓⵔ ⴱⴱⴰⵅⵏⵜ ⵜⴰⵣⵣⴰⵏⵉⵏ
- ⴰⴷ ⵉⵢⵢⵉ ⴽ ⵜⵜⵍⵓⵃⵏ ⵖ ⵉⵖⵅⵎⵎⵉⵜⵏ.

في وقت لاحق، يأتي أخ العروس ليهم برفع البلغة الحمراء وتتم مكافأته بقطعـــة نقدية. وذلك استجابة للنداء التالي:

- ⵡⴰ ⵎⴰⵏⵥⴰⵕⵉⴷ ⴰ ⵍⵓⵕⵉⵍ ⵉⵏⵓ ?
- ⵡⴰⴳⵯⵎⴰⵙ ⵏ ⵜⵙⵍⵉⵜ ⴰⵍⵍ ⴰⵙ ⴰⴷⵓⵕⵓ
- ⴰⵣⵏⴹⴰⵇ ⵏ ⵡⵓⵔⵖ ⴰⴷ ⴳⵉⵙ ⵉⵜⵜⵉⵍⵉⵏ.

ثم يأتي والد العروس في مشهد مؤثر لكي تقبل العروس رأسه، في استجابة تلقائية مع المقاطع الشعرية التالية:

- ⵊⴰⵜ ⴰⵙ ⵇⵇⴹⴰ ⵏⵏⵓⵏ ⴰ ⵍⵡⴰⵍⵉⴷⴰⵢⵏ
- ⵏⵊⴰ ⴰⵙⵜ ⵉⵖ ⴰⵙ ⵜ ⵉⵕⵊⴰ ⵇⵄⵄⵉ
- ⵡⴰ ⵄⴰⵄⴰ ⴷⵏⵏⴰ ⵕⵕⵉⵏ ⴷⴰⵔⵉ
- ⵡⴰ ⵉⵎⵎⵉ ⴷⵏⵏⴰ ⵕⵕⵉⵏ ⴷⴰⵔⵉ
- ⵡⴰⵢⵍⵍⵉ ⵎⴰⵖ ⵜⴳⵉⵜ ⵜⵉⵙⵓⵔⴰ
- ⴷⴷⵓ ⵍⴰⵃⴷⵓⵄⴰⵜ ⴰⵖ ⵏⵉⵜ ⵍⵍⴰⵏⵜ.

ويبدو أن مجمل هذه الأغاني والمقاطع الشعرية، تعكس حالة من التحول التي تعيشها العروس، فهي ستنتقل إلى بيت جديد ستعرف فيه استقلاليتها وستساهم في تدبيره وستتخلص من السلطة الوالدية، ومن جهة أخرى فإنها ستودع عائلتها وصديقاتها بكل الألفة والذكريات التي عاشتها معهم. في هذه الأثناء، يقوم الرجال بإعداد **"لقيمت"** (ⵍⵣⵉⵎⵜ).

ثانيا: المرأة الأمازيغية: ذاكرة العرس الأمازيغي:

إن العرس الأمازيغي بكل مقوماته وفي جميع المناطق الأمازيغية، ما كان له أن يستمر ويتم تناقل العادات والتقاليد المرتبطة به لولا الحضور الوازن للمرأة الأمازيغية التي تشكل ذاكرته بميزة وامتياز، وهذا يتجلى لنا في النقط التالية التي تحتاج للمزيد من التمحيص:

ا – في جميع الأعراس بالمناطق الأمازيغية، نجد أن المرأة الأمازيغية تصر الإصرار البالغ والكبير على القيام بجميع العادات والتقاليد المرتبطة بالعرس الأمازيغي دون إغفال ولو الصغيرة منها.

ب – يشكل العرس مجالا تتمظهر من خلاله إبداعية المرأة الأمازيغية التي تعتبر كما أسلفنا الذكر مبدعة بالفطرة ومبدعة أكثر من الرجل، إذ يكفي أن نلاحظ أن مجمل الأغاني التي تغنى ومجمل المقاطع الشعرية والمحاورات الشعرية (ⵜⵉⵙⵓⵖⴰⵏⵉⵏ) التي تؤدى هي من إبداع المرأة الأمازيغية.

ج – معظم الطقوس والمظاهر الاحتفالية المرافقة لحفل الزفاف الأمازيغي والتي يمكن تصنيفها عمليا ضمن الأشكال ما قبل المسرحية هي من إنجاز وإبداع المرأة ةالأمازيغية.

د – علاوة على كون المرأة الأمازيغية تشكل ذاكرة وخزانا للثقافة الأمازيغية بميزة وبامتياز، فإنها تشكل أيضا ذاكرة لعادات وتقاليد العرس الأمازيغي، وتساهم بالتالي وباستعمال طرق شفوية في تناقل هذه العادات والتقاليد الموروثة جيل بعد جيل.

أخيرا، تجدر الإشارة على الحضور المكثف لما هو رمزي في تقاليد وعادات العرس الأمازيغي، وهو الأمر الذي يفترض ويستلزم الاشتغال المكثف لفهم الدلالات والمعاني الكامنة وراء هذا الرمزي، والعمل على توثيق ما هو في طريق الاندثار بفعل تظافر مجموعة من العوامل حفاظا على الرموز العميقة لثقافتنا الأمازيغية.

المراجع المعتمدة:

شفيق، محمد (2000)، *من أجل مغارب مغاربية بالأولوية*، مركز طارق بن زياد للدراسات والأبحاث.

العسبي، لحسن (1996)، *اللذة والعنف: تاريخ الزواج*، سلسلة شراع، العدد: 7، وكالة شراع لخدمات الإعلام والاتصال، سبتمبر.

الترمانيني، عبد السلام (1984)، *الزواج عند العرب في الجاهلية والإسلام*، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

4- ALAHYANE, Mohamed (2004), *Etudes anthropologiques en Anti-Atlas occidental: Lakhsass*, Rabat, publications de l'IRCAM,.

المرأة الأمازيغية والندية في فنون أسايس
(الأطلس الصغير نموذجا)

إبراهيم أوبلا
باحث في الثقافة الأمازيغية

مقدمة:

في نهاية أكتوبر لسنة 2004 دعيت لحضور اجتماع لمجلس "جمعية ئماريرن ن ؤسايس"، وكان جدول الأعمال مؤلفا من نقتطين، الأولى حول سيرورة عمل الجمعية منذ تأسيسها في نهاية صيف 2003، والثانية حول اختيار شاعر أسايس الذي سوف يحظى بالتكريم من طرف الجمعية خلال صيف 2005 بعد الشاعر الكبير "الحاج علي أسباعيي"، وكانت الجمعية قد قررت الانتقال من منطقة إلى منطقة أخرى عملا بمبدإ تكافؤ الفرص فأصبح التكريم من نصيب منطقة وادي سوس الأعلى، فانطرحت أمام المجتمعين ستة أسماء من خيرة ما أنجبه فضاء أسايس بهذه المنطقة، وكان من بين هؤلاء الشعراء شاعرة واحدة، ويتعلق الأمر بشاعرة "أيت ئحمد" و"ئنداوزال" (ⵉⵏⴷⴰⵡⵣⴰⵍ) «خديجة تاحلوشت» (ⵅⴰⴷⵉⵊⴰ ⵜⴰⵃⵍⵓⵛⵜ). وكما كان متوقعا فقد تم اختيار هذه الفنانة الكبيرة بنسبة من المصوتين لا تقبل الجدل، ولم يكن من بين الحاضرين أية شاعرة أخرى، لقد كان الاختيار ناجما عن إحساس هؤلاء الشعراء بقيمة المرأة الأمازيغية التي أثبثت جدارتها في مقارعة أكابر الشعراء، وهكذا اتفقت الجمعية مع "جمعية ئحلوشن للتنمية والتعاون" على أن يكون موعد التكريم متزامنا مع الحفل السنوي لهذه الجمعية الأخيرة في غضون شهر غشت المقبل.

لم تكن هذه المرأة سوى واحدة من بين المئات من النساء اللواتي صمدن أمام جبروت الشرائع والأعراف ورفعن أصواتهن في فضاء أسايس غير عابئات بما كال لهن المتعجرفون من الرجال من نقد لاذع لسبب واحد وهو أن المرأة محرم عليها دينيا أن ترفع صوتها، بل وليس لها أن تتغنى كما يتغنى الرجل وتعبر عن خلجات وجدانها شعرا كما يعبر الرجل.

وإذا ما أثبث التاريخ المغاربي أن للمرأة في حضارات الشمال الإفريقي بصمات لا تضمحل، في الريادة وقيادة الدول كما ذكر عن الملكة "تيهيّا" والزعيمة الأمازيغية زينب النفزاوية، وإذا ما كان المحور الأساسي لهذه الندوة هو إبراز عبقرية أمهاتنا الأمازيغيات في كل المجالات، فإنه من الأحرى أن لا نغفل زاوية من زوايا تلك الريادة، الزاوية التي تتمثل في الأثر الخالد الذي ما فتئت المرأة الأمازيغية تسطره في فنون أسايس.

وفي مداخلتي هذه سوف أحاول أن أنفض بعض الغبار عن مساهمة المرأة في تغذية الفنون التعبيرية بأسايس وإغنائها بأروع ما لديها من الإبداعات، مع العلم أن هذا المجال لا يتسع لقول كل شيء عما تركته المرأة الأمازيغية من بصمات في فضاءات فنون أسايس.

أولا: «أسايس» (ⴰⵙⴰⵢⵙ): فضاء مشترك بين الرجل والمرأة

تتمتع المرأة الأمازيغية بقدرات ومهارات يصر الكثير من ذوي الأفق الضيق ممن تغذوا بثقافة التطرف والتزمت على كبتها وإقصائها في العديد من مجالات التعبير والتصرف. وفي فضاء أسايس نجد واقعين متقابلين كلما انتقلنا من قمم وسط الأطلسين الكبير والصغير نحو الشرق أو الغرب، فإذا كانت بعض القبائل قد نهلت من الثقافة الوافدة مسألة التحفظ والتأفف من إشراك المرأة في فنون أسايس تأسيسا على قناعات الرجال، فإننا سنجد المرأة في قرى الأطلس الصغير الأوسط والشرقي والأطلس الكبير متمتعة بقدر كبير من التحرر، فهي تشارك الرجل في كل السكنات والحركات التي تواكب أسايس سواء تعلق الأمر بإعداد ذلك الفضاء أو ممارسة الفنون الميدانية:

1 – في مرحلة الإعداد تأبى المرأة إلا أن تكون رائدة بأريحيتها، وتأتي مساهمتها بممارسة الكثير من الأشغال والمبادرات، وإن أنس، فلا يمكن لي أن أنسى أنني حضرت ذات يوم في صيف 1987 حفل زفاف بقرية "ئغيل ن ئيبركاك"، وكانت هذه الزيارة هي زيارتي الأولى لهذه القرية. في صبيحة ذلك اليوم، ونحن نحتسي الشاي في منزل العريس، دعاني أحد الشبان وأومأ لي بأن أحدا ينتظرني بباب المنزل، ولم يفصح عنه، وأممت الباب فإذا بفتاة تأخذ بين يديها باقة كبيرة من الأزهار ونتفا خضراء من شجيرة الآس، وحينما بدوت أمامها قالت:"اتبعني من فضلك"، استحييت من هذه الدعوة وقد راودني اعتقاد بأن هذا غير جائز إسوة بما ألفته في بلدتي حيث تحرم التقاليد أن تقوم الفتاة بالحديث مع أجنبي عن البلد، فبالأحرى أن تدعوه لكي يتبعها! فقال لي ذلك الشاب "ما عليك إلا أن تتقفى أثر هذه الفتاة فهنالك مجموعة من صديقاتها ينتظرنك هناك بالنادر [البيدر]"، لقد سمعت قبل ذلك بعادة «أوديد» (ⴰⵡⴷⵉⴷ) أو «أغوديد»(ⴰⵖⵓⴷⵉⴷ) ، لكني أجهل طقوسها؛ وهي باختصار عادة تقوم فيها الفتاة بالمبادرة من أجل دعوة فرقة فنية إلى البلد في موعد يتفق عليه بين الملتزم بذلك وبين فتيات البلدة، ويطالبها هذا الملتزم بأن تعطي له قلادتها كعربون عن استعداد البلدة لاستقبال فرقته. فيقوم الرجال، بعد ذلك، بالإعداد لاستقبال الضيوف في اليوم الموعود. وتختار الفتيات، لذلك الالتزام، الرجل المناسب الذي يتعين عليه أن يأتي بفرقة فنية مناسبة لتتحف أهل البلدة بأجود ما لديها من إبداعات في الرقص والغناء والشعر والإيقاع. وإذا أحجم هذا الرجل عن الوفاء بالتزامه ورد القلادة إلى صاحبتها، فإن فتيات تلك البلدة يرسلن إليه قلادة من عظام الحيوانات نكاية منه وازدراء به!

وقبيل خروج فرقة الرجال إلى أسايس فإن النساء والفتيات يقمن بإعداد كل شيء، من وقود تسخين الطارات ومستلزمات تزيين هذا الفضاء الفني، وأواني الشاي واللوز والثمر.

2 – في مرحلة الأداء، تشارك المرأة الأمازيغية بكل ما لديها من الشذرات الفنية، ففي أحواش الرجال تملأ الفضاء بالزغاريد والصياح، بل إنها ترتدي ما طاب لها

من الثياب الجميلة والحلي وتتزين بمواد التجميل التقليدية فتعطي لأسايس رونقا وجمالا. أما أثناء أداء دورها في الرقص والغناء وكافة الإبداعات فإنها تكون سيدة نفسها، فلا تتورع عن نهر كل من يتدخل في شؤونها الفنية؛ إنها مبادرة متحررة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، وهذا ما سنراه من خلال مساهمتها في فنون أسايس عامة وفي الفنون التعبيرية الأربعة، الشعر والغناء والإيقاع والرقص على وجه الخصوص. ولكن ما أريد الإشارة إليه وأنا أتحدث عن الأداء، هو أن هذا الأداء قد يكون مباشرا أو غير مباشر، فهو يكون مباشرا حينما يتعلق الأمر بإقدام المرأة على أداء الفنون التعبيرية فتتحف الجمهور بشعرها ونغماتها العذبة وتسمح لجسدها أن يعبر عن مختلف أشكال الفرح والترح؛ كما يكون غير مباشر إذا وفرت للرجل الظروف المناسبة لكي يكون أداؤه مثاليا ومكتملا: فهي التي تستقبل الفرق الفنية بمدخل الحي وتوفر الماء والحطب وتسهر على الطبخ وإعداد الطعام للضيوف من الفنانين والفنانات.

ثانيا: المرأة السوسية وفنون أسايس

1- فن تاماووشت:

لم يعد يمارس هذا الفن منذ ما ينيف عن ثلاثة عقود أبرز فن تواجه فيه المرأة الرجل في جنبات جبال أكليم (ⴰⴽⵍⵉⵎ) ومنطقة طاطا وما جاورها من القبائل، وهو فن يعتمد وسيلتين للتعبير هما الكلمة والصوت؛ وله نغماته وأوزانه الخاصة به. وأتذكر أننا حينما كنا صغارا كنا نسمع العديد من أسماء النساء التي كانت تتوارد على الألسن. وفي قريتنا "أكَادير [لهنا][1]" ب"طاطا"، ما زالت الذاكرة الشعبية تتعلق بالفنانة الأمازيغية «زينة سالم» التي ماتت مؤخرا عن عمر يناهز ال85 سنة والتي تخصصت في مقارعة أكبر الشعراء في فن تاماووشت. ذلك أن طبيعة هذا الفن يعتبر مجالا للندية بين الجنسين، ويقتضي أن يتسلح كل جانب بأجود ما لديه، كما أن أغلب أشعاره تدور حول الإلغاز والهجاء والتحدي. ويبدأ هذا الفن – أي فن تاماووشت – عادة بالاستدراج وجس النبض وتليه الحكمة ثم الإلغاز ثم الهجاء ومن أمثلة هذا النموذج من الشعر:

أ- في الاستدراج:

ⴰⵔⴳⴰⵣ: ⵀⴰⵢⵀⴰⵡ ⴰⵢⵀⵙⵀⵀⴰⵡ, ⴰ ⴰⴱⵉⵃ ⵏ ⵉⴳⵍⵓⴰⵏ ⵉⴷⴷⴰ ⵙⵔ ⵉⴷⴷⵉ
ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ: ⵀⴰⵢⵀⴰⵡⴰⵢⵀⵙⵀⵀⴰⵡ, ⴰ ⴰⴱⵉⵃ ⵏ ⵉⴳⵍⵓⴰⵏ ⵀⴰⵏ ⴳⵉⴱ ⵉⴱⵀⵎⴰⵏ ⴷ ⵜⴰⴹⵙⴹⵜ
ⴰⵔⴳⴰⵣ: ⵀⴰⵢⵀⴰⵡⴰⵢⵀⵙⵀⵀⴰⵡ, ⵙⵔ ⵜⴰⵊⵊⴰ ⴷⴷⵙⵏⵉⵜ ⵢⴰⵏ ⵉⵛⵓⴰⵏ ⴰⴷ ⵚⴷⴷⴰ ⴳⵉⴱ ⵉⴷⵙⵎ
ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ: ⵀⴰⵢⵀⴰⵡⴰⵢⵀⵙⵀⵀⴰⵡ, ⵎⴽ ⴰⴷ ⵙⵔ ⵥⵣⵣⵉⴳ ⵙⵀⴰ ⵀⵉⴳ ⵓⵉⵏⵙ, ⵇⵚⵚⵉ ⴽⴰ ⴰⵖ ⵜ ⵇⵊⵉⴳ
ⴰⵔⴳⴰⵣ: ⵢⵉⵓⵉ ⴷ ⵙⴳⵏⵉ ⵜⵉⴱⴽⵯⵔⵉⵏ, ⵢⴰⵓⵉ ⴷ ⵙⵎⴰⵀⵙ ⵀⴰⵚⵓⴰⵣ, ⵉⵎⵇⵚⵚ ⴱ ⵙⵏⴳⵎⴰⵔ
ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ: ⵢⵉⵓⵉ ⴷ ⵙⴳⵏⵉ ⴰⴽⴱⴱⴰⵚ, ⵢⵉⵓⵉ ⴷ ⵙⴱⴰⵓⵏ ⵜⴰⵓⵔⵙⵜ ⵔⵔⵚⵖ ⵙⵔ ⵉⵏⵎⴰⴳⴳⴰⵔ

---

[1] اسمه الأصلي هو "أكَادير ن وْفرا" لكن الفقهاء هم الذين نعتوه ب "أكَادير لهنا" في ما كتبوه عنه !

ب- الاحتدام:

ⴰⵔⴳⴰⵣ : ⵎⴰⵎⵏⴽ ⴰⴷ ⵏⵃⵓⵍ ⵜⴰⵢⵢⵓⴳⴰ ⵏ ⵓⴼⵓⵍⵍⵓⵙ ⴷ ⵍⵟⴰⵣ ⴽⵔⴰ ⴽⵔⵣⴳ ⵉⴳⵯⵔ ⵜ
ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ : ⵎⴰⵎⵏⴽ ⴰⴷ ⵏⵃⵓⵍ ⴰ ⵕⵟⵟⵉ ⵜⴰⵢⵢⵓⴳⴰ ⵏ ⵉⵎⵉⵙⵉ ⵏ ⵡⴰⵙⵉⴼ ⴽⵔⴰ ⴽⵔⵣⴳ ⵉⴷⴷⵓ
ⴰⵔⴳⴰⵣ : ⵎⴰⵎⵏⴽ ⴰⴷ ⵏⵃⵓⵍ ⴰ ⵕⵟⵟⵉ ⵜⴰⵢⵔⵉ ⴷ ⵓⵔ ⵉⵙⴰⵡⴰⵍ ⵢⴰⵏ ⴰⵔⵇⵇⴰⵙ ⵉⵙⴽⵯⵔⵀⴰ ⵜⵜ
ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ : ⵍⴰⵢⵍⴰⵀⴰⵢⵍⵓⵍⵍⴰⵀ ⵎⴽ ⴰⴷ ⵓⵔ ⵃⵣⵣⵉⴳ ⵓⵍⴰ ⵍⵉⴳ ⵡⵉⵏⵓ ⵔⵟⵟⵉ ⴽⴰ ⴰⵖ ⵜ ⵔⵊⵉⴳ
ⴰⵔⴳⴰⵣ : ⵢⴰⵏ ⵉⴳⴰⵏ ⴰⵇⵢⵢⴰⵙ ⵉⵟⴹⵓ ⴷⴷⵓⵏⵉⵜ ⵎⵜⴰⵍⵜⴰ ⵣⵓⵏ ⵜⵏⵜ ⵉⴽⴽⴰ ⵍⵎⵉⵣⴰⵏ
ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ : ⴰⵡⵉ ⴷ ⵜⴰⵙⵙⵎⵉ ⵏ ⵓⵎⴷⵍⵓ ⵜⴰⵡⵉ ⴷ ⵉⴼⵉⵍⵉ ⵏ ⵓⵏⵥⴰⵕ ⴰⴷ ⵏⴳⵏⵓ ⵜⴰⴳⵏⵥⴰ ⴷ ⵡⴰⵙⵉⴼ
ⴰⵔⴳⴰⵣ : ⵢⵓⵛⴽⴰ ⴰⵎ ⵡⴰⵡⴰⵍ ⵜⴽⴽⵉⵜ ⵜⴰⵟⵔⵉⴷⴰ ⵖ ⵓⵔ ⵉⵍⵍⵉ ⵓⵖⴰⵔⴰⵙ ⵜⴷⴷⵉⵜ ⵙ ⵍⵃⵎⴰⴷⴰ
ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ : ⵜⵓⵛⴽⴰ ⵉⵢⵢⵉ ⵜⴳⵓⵔⵉ ⵉⴷⴷⴰ ⴹⴹⴰⵍⵟ ⴰⴷ ⴷ ⵉⵜⵜⵓⴹⴹⴰ ⵖ ⵓⵖⵟⴰⵍⵓ ⵜⴳⵍⵉⵜⵉⵍ ⵜⴰⴳⵓⵜ

2- فن تازرارت:

وهو الفن الذي لا زال ينبض بالحياة في مختلف مناطق الأطلسين الكبير والصغير مع اختلاف في طرق الأداء بين القبائل، وإذا كانت تازرارت يُتغنى بها حاليا لملء الفراغ أثناء جلوس [استراحة] الفنانين أو الفنانات لتناول الشاي، فإنها ليست كذلك في العقود السالفة؛ لأنها فن للمساجلة الشعرية بين الرجل والمرأة وهم في فترة الشباب، وتدور أغلب أشعاره حول العتاب وشدة الشوق. أما فضاءاته فهي مناسبات الأعراس، وخصوصا أثناء استقبال وفد العروس أو في طقوس أخرى مثل «أفران» (ⴰⴼⵔⴰⵏ) ورجوع «ئد مّومكوك» (ⵉⴷⵎⵎⵓ ⵓⵎⴽⵓⴽ) ! ونجد الفرصة مواتية كذلك أثناء استضافة الفرق الفنية. وتذكر الرواية الشعبية في منطقة "أفرا" (ⴰⴼⵔⴰ) ب "وادي ولت"، أن الشيخ بن تابيا قدم بفرسانه نحو مدشر "أكادير ن ؤفرا" (ⴰⴳⴰⴷⵉⵔ ⵏ ⵓⴼⵔⴰ) فصادف اقترابه من القرية أن التقى بالشاعرة الكبيرة رقية الهاشم وابنتها وهما راجعتين من التحطيب؛ ولما رأت الشاعرة بأن الشيخ قد قدم في غير موعده، وخافت أن يدخل إلى الحي دون أن يعد أهلها العدة لاستقباله، استبطأته هي وابنتها بفن «تازرارت» (ⵜⴰⵣⵔⴰⵔⵜ) إلى أن سمع أهل الحي طلقات القدوم لما ملأ السماء غناء المرأة وابنتها. ومما نقله الرواة عنهما في هذا الصدد:

ⵜⴰⵎⴷⵢⴰⵣⵜ ⴷ ⵉⵍⵍⵉⵙ :
ⴰ ⵕⵟⵟⵉ ⴷⵓⵎ ⵍⵀⵏⴰ ⵜⴰⵡⵉⵜ ⵉⴷ ⴰⴼⵓⵍⴽⵉ,
ⵉⵎⵎⴰ ⵛⵛⵕⵕ ⵓⵔ ⵉⵛⵡⵉ ⴷⴰ ⵜⴼⵙⴰⴷⵏ ⵍⴰⵎⵡⴰⵍ
ⵍⵃⵔⴽⵜ :
ⵉⵍⴰ ⴰⵙ ⴰⵏⴰⵟⵔⵉ ⴳⴰⵔ ⴰⵟⵔⵉⴷ ⴰⵜⵜ ⵉⴽⴽ ⵢⴰⵏ
ⴰⵎⴰⵜⵜⴰⵍ ⵏ ⵜⴰⴳⵯⵎⴰⵜⵜ ⵕⵟⵟⴰ ⴰⴷ ⵜ ⵉⴷ ⵉⴽⴽⴰⵜⵏ
ⵜⴰⵎⴷⵢⴰⵣⵜ ⴷ ⵉⵍⵍⵉⵙ:
ⵉⵍⴰ ⴰⵙ ⴰⵏⴰⵟⵔⵉ ⵜⴰⴷⴰⵍⵍⵓⵜ ⴷ ⵍⵃⵓⵔⵎⴰ ⵏ ⴳⵔ ⵓⵏⴳⴳⵓ ⵏ ⵢⴰⵏ ⵜⵓⴼ ⵍⵎⵓⵜ ⵉⵥⵡⴰⵔⵏ
ⵍⵃⵔⴽⵜ :
ⵉⵍⴰ ⴰⵙ ⵏⴳⴰ ⵍⵄⴰⵔ ⴰ ⴰⵃⵟⵉⵟ ⵉⵏⵉ ⴽ ⴼⵍⴳ
ⵓⵍⴰ ⴽⵉⵢ ⵉⵖ ⵉⵢⵢⵉ ⵜⴼⵍⵜ ⵍⵄⴰⵔ ⵉⴳⴰ ⵡⵉⵏⴽ
ⵜⴰⵎⴷⵢⴰⵣⵜ ⴷ ⵉⵍⵍⵉⵙ :
ⵉⵍⴰ ⴰⵙ ⵓⵔ ⵉⴳⵛⵉⵏ ⵉⵖ ⴰⴽⵯ ⵎⴷⴰⵏ ⵉⴳⵙⴰⵏ
ⵓⵍⴰ ⵜⵉⴼⵢⵢⴰ ⴼ ⵔⴰⵙⵓⵍⵓⵍⵍⴰⵀ ⴰⴷ ⵜ ⵏⵥⵕ
ⵍⵃⵔⴽⵜ :
ⵉⵍⴰ ⴰⵙ ⵏⵄⴰⵡⴷ ⴰⴽ ⴰ ⵍⵃⵙⴰⵟ ⵓⴼⵉⴳ ⴽ ⵉⵍ ⴰⴷⴷⴰⵔ ⵉⵍⵍⴰ ⴽⵓⵍⵛⵉ ⴷ ⵓⴳⵍⵍⵉⴷ ⵎⵇⵇⵓⵔⵏ

3- **فنون أحواش (ⴰⵃⵡⴰⵛ) :**

وهو فضاء آخر تكون فيه الفرصة مواتية للمرأة كي تقف ندا أمام الرجل. وإذا كانت أشكال هذا الفن تتنوع من منطقة إلى منطقة، فإن هذه المواجهة السافرة بين الجنسين هي التي تفرض نفسها؛ مع الاعتراف بأن بعض المناطق شهدت انحسارا للمواجهة الصارمة بسبب المد الديني وسلطان الفكر الأصولي الذي يدعو إلى عزل المرأة عن الرجل قدر الإمكان درءا للشبهات، إلا أن مناطق أخرى لا زالت فيها المرأة سيدة نفسها؛ ويتعلق الأمر بجميع المناطق المتواجدة من وسط الأطلس الصغير إلى الشرق والشمال. وبما أن فنون أحواش تتسع لفنون التعبير الأربعة فإننا سوف نخصص النقطة الموالية للحديث عن هذه المواجهة والندية.

ندية المرأة من خلال الفنون التعبيرية:

1 - **الكلمة الشعرية:** سوف أستشهد بواقعتين: إحداهما تعود إلى النصف الأول من القرن 20، والثانية تعود إلى سنة 1986، من أجل الوقوف على مدى صلابة عود المرأة الأمازيغية، أثناء مساس الرجل بهيبتها وكرامتها. وقد خلد فضاء أسايس، في هذا الصدد، العديد من الأسماء في منطقتنا ومن هذه الأسماء على سبيل المثال:

- **الشاعرة «سلطان ن تباريت»** (ⵚⵍⵟⴰⵏ ⵏ ⵜⴱⴰⵔⵉⵜ) ب"قرية تيغرمت" (ⵜⵉⵖⵔⵎⵜ) ب"طاطا"، وقد عاشت في عهد الاحتلال وقارعت أكابر الشعراء ولشعرها طابع اجتماعي محض.
- الشاعرة «رقية الهاشم» المشار إليها آنفا، وقد عاشت في بداية القرن العشرين؛ وشعرها سياسي على العموم، لأنها عايشت حروبا قبلية وصراعا وسط عشيرتها.
- **الشاعرة «تابلعيتّ»** (ⵜⴰⴱⵍⵄⵉⴷⵜ) **المعروفة ب «تيمركَيت»** (ⵜⵉⵎⵔⴳⵉⵜ) : ب"إداوتينست" (ⵉⴷⴰⵡ ⵜⵉⵏⵙⵜ) في قبائل ئسافن (ⵉⵙⴰⴼⴼⵏ) ؛ وقد واجهت خلال عهد الاستعمار الشاعر "عمر ؤلحانافي" (ⵄⵎⴰⵔ ⵓ ⵍⵃⴰⵏⴰⴼⵉ) ومن عاصره.
- الشاعرة «سيبيا» (ⵙⴱⵉⵢⴰ) : ب"قرية تيغرمت" (ⵜⵉⵖⵔⵎⵜ) ب"طاطا" ولا زالت على قيد الحياة؛ وقد ملأت فراغا كبيرا خلال الستينات والسبعينات من القرن الماضي بمواجهة معاصريها من الشعراء.
- **الشاعرة «لالا فاضيم امحند»**: بقرية "أكادير ن ؤفرا" ب"طاطا"، ولازالت حية؛ وهي شاعرة موهوبة في فن سدو؛ وقد نظمت الشعر منذ صباها وكانت متعودة على نقل مساجلات شعرية بين الشاعرين "أحمد ؤلماداني" و"عمر ؤلحانافي"، فنهلت منهما الكثير، ويمتاز شعرها بالرصانة وحسن الصياغة والصور الجميلة.
- **الشاعرة الكبيرة «تادريست»**: ب"قرية تيزا ن ئبركاك"، بمنطقة "ئسافن"؛ وقد ماتت مؤخرا بعد أن تركت ركاما من الإبداع لا زالت تتناقله نساء وفتيات البلدة.

- **الشاعرة «تاكوباط»** من "تداوكنسوس" التي حضرت بكيفية ملحوظة في الأمسيات الشعرية لأكابر الشعراء في عهد الاستعمار، مقارعة إياهم أمام الشيوخ والأعيان.

وكما أسلفت سوف أستدل على سمو همة المرأة الأمازيغية بواقعتين:

أولاهما تعود إلى الربع الثاني من القرن العشرين: كان "أهل أفرا" ب"طاطا" في علاقة ود واستنصار مع الشيخ بن تابيا المذكور آنفا، ولما بدأ بعض الشيوخ يميلون إلى المقاومة ضد الاستعمار انضم إليهم هذا الشيخ فأدى ذلك إلى إلقاء القبض عليه من طرف قوات الاحتلال من أجل الاستنطاق. وقد صادف أن تواجد بإحدى قرى الفيجاء في ليلة شاعرية الشاعر "عمر ؤلحانافي"، ولم يعرف بأن "كلتومة بن تابيا" موجودة في الحي، فوقع هذا الحوار:

- **ⵄⵓⵎⴰⵔ ⵓ ⵍⵃⴰⵏⴰⴼⵉ:**
- ⵟⵏ ⵜⴰⵟⵢⴰ ⴹⴹⵓⵔ ⴰⴷ ⵉⵛⵎⵎⵜ
- ⵉⴼⵍ ⵜⵉⴽⴹⵉⴼⵉⵏ ⵉⴷⵍ ⵙ ⵓⵃⵍⴰⵙ
- ⵉⵛⵉⵟ ⴰⴽⴽⵯ ⵎⵓⵔⵔⴰⵏ ⵉⴳ ⴰⵎⴰⵄⵚⵉⵢ
- ⴳⵉⵏ ⴰⵙ ⵙⵓⵍ ⵍⴳⵉⴷ ⴰⵡⵉⵏ ⵜ
- ⴽⵍⵜⵓⵎ:
- ⵓⵍⵍⴰⵀ ⴽⵉⵢ ⴰⴷ ⴰⵅ ⵉⵙⵖⵉⵏ
- ⵍⵎⴷⵉⵏⵜ ⵏ ⵟⴰⵔⵉⵣ ⵍⵍⵉ ⵍⴽⵎⵅ
- ⵎⵜⴰⴷⴷ ⵓⵔ ⴷ ⴰⵢⵢⵉⵙ ⵏ ⵟⵏ ⵜⴰⵟⵢⴰ
- ⵉⴽⵓⵜⵉ ⵜⴳⵉⵜ ⵉⵙⵎⴳ ⵉ ⵙⵙⵉⵃⵍ
- ⵄⵓⵎⴰⵔ ⵓ ⵍⵃⴰⵏⴰⴼⵉ:
- ⴰ ⵛⵛⴰⵏ ⵉⵎⵖⴰⵔⵏ ⵖ ⵜⵓⴳⴰ ⵜⴰⵙⵙⵎⵉ
- ⴰ ⵟⵏ ⵜⴰⵟⵢⴰ ⵉⵛⵛⴰ ⴳⵉⵙⵏ ⵛⵛⴼⵉ
- ⴰ ⵙⵉⵎⴷⵏ ⴰⴷ ⵉⵣⵣⴰⴹⵏ ⵍⵃⵍⴰⵍ
- ⴰ ⵡⴰⵍⵍⵉ ⵉⵔⴰⵏ ⴰⴷ ⵉⵄⵕⴹ ⵉ ⵍⴰⵎⵔ
- ⵏⵖ ⵡⴰⵍⵍⵉ ⵉⵔⴰⵏ ⴰⴷ ⵜ ⵉⴷ ⵉⵙⵙⵍⴽⵎ
- ⴽⵍⵜⵓⵎ:
- ⵍⵄⴰⵇⵍ ⴰⴷ ⵓⵔ ⵉⴳⵉ ⵎⴰⴷ ⴰⴽ ⴰⴽⴽⴰⵅ
- ⵓⵍⴰ ⵎⴰⵢⴽ ⵕⴹⴹⵍⵅ ⵉⵖ ⵉⵢⵢⵉ ⴽ ⵅⴰⵚⵚⴰⵏ
- ⵉⵎⵉ ⵏ ⵢⴰⵏ ⴰⴷ ⵜ ⵉⴳ ⵓⴽⵯⴰⵏ ⴼ ⵍⴳⵉⵔ
- ⵉⵎⵎⴰ ⵍⵄⵉⵟ ⵓⵔ ⵉⴳⵉ ⵎⴰ ⵏⵙⴰⵡⴰⵍ

وكم تأسف الشاعر عمر على ما بدر منه بعد ذلك!

ثانيهما: وقعت بين الشاعر "الحاج علي ؤبيضني" وبين "فتيات ئبركاك" سنة 1986، حيث كان هذا الشاعر قد قصد قبيلة "ئبركاك" خاطبا لابنه؛ لكنه لم يظفر بما أراده، فاغتنم فرصة وقوفه بأسايس في موسم «أسيفض» ب «تيزايبركاك» ودار هذا الحوار بينه وبين الفتاة البركوكية:

ⵍⵃⴰⵊⵊ ⵄⵍⵉ:
ⵉⵎⵕⴱⴱⴰ ⴰ ⵉⵃⵓⵏⴰ ⵏ ⵜⵎⵣⵉⵏ ⵏ ⵜⵎⵍⵉⵍⵜ
ⴰ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵜⴳⵉⵎ ⵉ ⵓⵖⵔⴷⴰ ⵍⴰⵔⵣⴰⵇ ⵏⵏⵙ
ⵜⴰⵄⵢⵢⴰⵍⵜ ⵏⵏⴰ ⴷⴰⵔ ⵉⵍⵍⴰ ⵜⵏⴰⵛⵛⵔ ⵄⴰⵎ
ⵉⵙ ⴰⵙ ⵉⵙⴽⵔ ⵛⵛⵔⵄ ⵏ ⵕⴱⴱⵉ ⴰⴷ ⵜⵍⴽⵎ ⵡⵉⵏⵙ

وقد تلقى جوابا آنيا وشديد اللهجة من طرف نساء ئبركاك، ومن بين ما رد به كلامه:

ⴰⵜⴰ ⵡⴰ ⵄⵍⵉ ⵔⵉⵅ ⴰⴷ ⴰⴽ ⵉⵏⵉⵅ
ⵉⵖ ⵍⵍⵉ ⵉⵔⴰ ⵢⴰⵏ ⴰⴷ ⵉⵙⴰⵡⵍ
ⴰⴷ ⵓⵔ ⵉⵣⵣⵡⵓⵔ ⵍⵄⵉⴱ, ⵉⵛⵓⵡⵡⵔ
ⵉⴳⴰ ⵢⵉⵍⵙ ⴰⴽⵏⵏⴰⴷ ⵓⵔ ⵉⵃⵍⵉⵏ
ⴰⵜⴰ ⴱⵍⵃⴰⵊ ⵏⵔⴰ ⴰⴷ ⴰⴽ ⵉⵏⵉⵅ
ⵃⵛⵛⵎⵅ ⴳⵉⵡⵏ ⵜⵓⴳⵔⵜ ⴰⵏⵅ
ⵓⴽⵯⴰⵏ ⴰⵔ ⴽⴰ ⴳⵉ ⵜⵏⵣⵣⵍⵜ ⵉ ⵍⵄⴰⵔ
ⴰ ⵢⵓⴼ ⴰⵅ ⵏⵉⵜ ⵛⵛⵉⴱ ⵉⵙⴰⴼⴼⵏ
ⵜⴰⵅⵎⵎⴰⵙⵜ ⵓⵔ ⴰⵙ ⵏⴷⵔⴽ ⴰⵛⴽⵓ
ⴰⴽⴰⵍ ⵏ ⵉⴱⵔⴽⴰⴽ ⴰⴷ ⵎⵢⴰⵔⵅ
ⴰ ⵡⴰⵏⵏⴰ ⵉⵛⵓⴼⵔⵏ ⵉⵖⵉ ⵍⴰⴼⵔⴰⵏ
ⴰⴷ ⵓⵔ ⵉⵛⵛⴹ ⴰⵏⵏ ⵓⵔ ⵉⴹⵕ ⵖ ⵍⵅⵍⴰ
ⴰ ⵡⴰⵏⵏⴰ ⵉⵔⴰⵏ ⴰⴷ ⵢⴰⴽⵯⵉ ⴷ ⵉⵙⴰⴼⴼⵏ
ⵢⵓⴼ ⴰⵙⵏ ⴰⴷ ⵢⴰⴽⵯⵉ ⴷ ⵓⵙⵎⴹⵍ
ⴰⴷ ⵉⵟⵃⴰⵏ ⴷ ⴰⴷ ⵉⵢⵢⵉ ⵉⵡⴷⴷⵓ ⵖ ⵍⵄⴰⵕ

وقد تدخل الشاعر "سيدي بورح" في هذا الحوار لتجميد التراشق فقال:

ⴰⵄⵍⴰⵔⴱⴱⴰ ⵜⴰⵛⵛⵔⵉⴼⵉⵏ ⴹⵉⴼ ⵍⵍⴰⵀ
ⵙⴰⵎⵃⴰⵎⵜ ⵖ ⴰⵙⵙ ⴰⴷ ⵉ ⵢⴰⵄⵍⵉ ⵓⵍⵃⴰⵊⵊ
ⴳⴰⵔ ⴰⵡⴰⵍ ⵍⵇⵓⴷⵔⴰ ⴰⴷ ⵉⴳ ⴰⵍⵃⴱⴰⴱ
ⴰⵔ ⵜ ⵉⵜⵜⵉⵏⵉ ⵢⵉⵍⵙ ⵓⵔ ⵉⵙⵙⵏ ⵎⴰⵏⴰⴳⵯ
ⵢⴰⵏ ⵎⵉ ⵜⵖⵔⴰ ⵙⵙⴰⵄⵜ ⵉⵇⴰⵏ ⴷ ⴰⴷ ⵉⴼⴼⵓⵖ
ⵢⴰⵏ ⵜⴰ ⵓⵔ ⵜⵍⴽⵉⵎ ⵀⴰⵏⵏ ⵓⵔ ⵍⵉⵏ ⵍⵄⵉⴱ

2- الغناء:

رغم الفهم الخاطئ للدين، الذي رفع شعاره بعض من الفقهاء المنتمين للمنـــاطق السوسية، حول تحريم غناء المرأة؛ ورغم الانحسار الذي لاحظناه فيما يخـــص الفنـــون

الغنائية الأنثوية بغرب الأطلس الصغير، فإن المرأة الأمازيغية أثبتت جدارتها في فنون الغناء. وإذا كان ذلك واضحا جليا لدى شاعرات فن روايس، فإن الغناء الجماعي للمرأة هو الذي يسود في فضاءات أسايس، مع العلم أن مناطق ئسكتان والأطلس الكبير تطالعنا فيها المرأة بجرأتها على التغني منفردة في الحوار الشعري؛ الشيء الذي لا نجده في باقي المناطق إلا في فن تازرارت. وقد أتحفتنا المرأة السوسية بسيل عرم من الأصوات الشجية التي لا تعد ولا تحصى. وهنا لابد من الإشارة إلى أن كل منطقة لها نكهتها في الغناء الأنثوي. ففي منطقة "ئسافن" و"ئبركاك" مثلا، يبقى الجمهور مشدوها أثناء تغني الفتاة بنغمات «أجوغر أو أمخلف»، التي تقابلها لدى الرجل نغمات «أجوغر ن ؤهناقار»، وهي نغمات توظف فيها المرأة جرأتها وأحاسيسها ونبراتها الطويلة النفس قبل الدخول في فترة الإيقاع والرقص. وقد راقني، وأنا أقف في ميدان «تالعينت» ب"إمي ن تيتكار" بقبيلة "إبركاك"، كيف أن الفتاة تقف غير عابئة بآلاف المتفرجين الذين يأتون من جميع الأصقاع فتطلق العنان لموال «أجوغر»، وهي تنتظر نظرات الأبهة والاعتزاز إلى كل من حولها

3- الإيقاع:

لا تتكلف المرأة عادة بالضرب على أدوات الإيقاع، لأن أصابع الرجل المتعودة على العمل الشاق والمجهد هي التي تستطيع مجاراة أشكال الضرب العنيف على آلة الإيقاع؛ ولكن ندية المرأة في هذا الفن التعبيري تمت ملاحظتها عند بعض المجموعات الغنائية وفي بعض القرى بالأطلسين الصغير والكبير. ففي طاطا مثلا تطالعنا فتيات ونساء قرية "أكَادير ن ؤفرا" بجدارتهن في استيعاب كافة أصناف الإيقاع؛ والسبب في ذلك هو إقدام الرجل على حرمانها من ممارسة فن «أكَوال» الذي كانت تمارسه منذ القديم وهو فن «سدو» أو «لهمز»، منذ سنة 1990 بسبب التقاليد البالية وسيطرة الأنا الدينية؛ الشيء الذي حدا ببعض الفتيات والنساء إلى امتلاك أدواتهن الإيقاعية وتنظيم حفلات فنية خاصة بهن على مدار السنة. ففي منطقة "ئداونيضيف" و"إداوزدوت" وما يجاورهن من البوادي، كانت المرأة لا تدخل ميدان أسايس إلا إذا تمنطقت رئيسة الفرقة بآلة «تالونت» ودخلت بها الميدان ولا تسلمها للرجل إلا بعد الدخول في قرض الشعر والغناء. وكانت المرأة في ما مضى، بجميع في جميع المناطق التي ترأس فيها فنون أحواش، حريصة في غيرتها على حسن الأداء الإيقاعي، ولا تتورع عن المطالبة بإزاحة الآلة من يد من لا يتقنها، بل إنها تتقدم فتزيحها إذا خجل الرجال أو أحجموا عن أداء هذا الدور؛ وكانت هذه المهمة ممارسة إلى عهد قريب في منطقة "ئداونيضيف".

4- الرقص والحركة:

إن فن التعبير الجسدي هو الفن الأبرز من بين فنون أسايس التعبيرية لدى المرأة، ويعتبر الزي الأداة الأساسية في الرقص، و من خلال هذا الرقص تتحدى المرأة الفكر المتحجر الذي يحرم على المرأة أن تجسد فرحها ومعاناتها إلى حركات بديعة تثير العواطف. وقد جاء في المأثور الشعبي بمنطقة "ئسافن" بأن أهل البلد قديما؛ حينما يقومون

بصنع خشبة معصرة زيت الزيتون، وهي خشبة تزن ما ينيف عن الطنين، ويريدون نقلها من موطنها بالحقل إلى مكان استثمارها؛ يلجأون إلى حيلتين: أولاهما أنهم يزينون أجمل فتيات البلدة ويضعونها على الخشبة ويستدرجون فرقتين من الشباب للتحدي من أجل نقل الخشبة الثقيلة التي تحمل أجمل ما لديهم من الفتيات، فيعمل كل فريق على أن ينال رضى ملكة الجمال في البلدة! أما الحيلة الثانية فهي أنهم يقيمون حفلا بباب المعصرة تتزين من أجله الفتيات ويؤدين من خلاله فن أحواش، أما الرجال الشباب فيمنعهم الشيوخ من التقرب من مكان الحفل مشترطين عليهم أن ينقلوا الخشبة إلى مكانها الأخير.

إلا أن المكان الأمثل للرقص هو أسايس على كل حال، وتختلف فنون النساء من بلد إلى آخر ؛ ففي الأطلس الكبير تتقابل فرقتان إحداهما من النساء أو الفتيات والأخرى من الرجال فيؤدي كل فريق نفس الحركات. وهنا تحاول المرأة أن تتفوق دائما ولعل أشهر فرق هذا النموذج هي فرقة إمينتانوت المعروفة على الصعيد الوطني والعالمي؛ وفي سوس والأطلس الصغير ترقص المرأة وحدها في فريق تختلف أزياؤه من بلد إلى آخر، وقد حاولت حصر النماذج المتقاربة في ما يلي:

أ- **نموذج "ئسكتان"** السريع الإيقاع الذي تكتفي فيه الفتيات المتزينات بالمزركش، في غالب الأحيات، بحركات خفيفة لكن مع إمكانية خروج إحداهن إلى وسط الميدان لتؤدي أبرع ما لديها من الحركات المعقدة؛ ويسود هذا النموذج في "ئزناكَن" وئسكتان و"الفيجاء".

▪ ب- **نموذج "ئنداوزال"**: تحاول فيه الفتيات والنساء معا أن يتزينّ بالثوب الأبيض ويضعن على رؤوسهن نتفا من الآس والأزهار، ويضعن على صدورهن الحلي؛ ويكون التعبير الجسدي معقدا ومتصاعدا من حيث سرعة الإيقاع. كما تحاول الراقصات أن يقمن بدورة حول فضاء أسايس؛ ويسود هذا النموذج في "أيت ملول" و"أيت حمييد" و"أيت ئحمد" و"تيغرغرت" وأعالي جبل أكليم (ⴰⴽⵍⵉⵎ).

ج- **نموذج "أنيضيف"**: هذا النموذج لا يبتعد كثيرا عن سابقه بحكم التصاق المناطق، سوى أن النساء يؤلفن صفا ويضعن ملاءة بيضاء على الرأس؛ وتؤلف الفتيات صفهن مع تزيين رؤوسهن بالزهور وشجر الآس؛ مع نزوع الراقصات إلى الحركات العنيفة، مع كون الإيقاع أثقل بالرغم من الإيقاع ثقيل؛ ويسود هذا النموذج في "ئداوكنسوس" و"ئداونيضيف"؛ وهناك شبه كبير بين هذا النموذج ونموذج "ئداوزدوت" و"ئندوزال".

د- **نموذج "ئسافن"**: يمتاز بوقوف الفتيات في مقابل الجمهور في قوس منتظم بلباسهن الأبيض وحليهن الغالية فيضعن تاجا من الفضة أو الذهب على الرأس ويتمنطقن بحزام أحمر ويرتدين أحذيتهن التقليدية، ويكون الرقص متنوعا يتصاعد مع تصاعد سرعة

الإيقاع، ولا يقمن بدورة ما إلا في وصلة "أسّوس" التي راقتهن؛ ويسود هذا النموذج في "ئسافن" و"ئبركاك" و"أيت وارح" و"ئداوزكري".

هـ- **نموذج "أيت عبلا"**: يتميز هذا النموذج بالغطاء الطويل الذي تغطي به الفتيات نصفهن الأعلى؛ لكنه لايبتعد كثيرا من حيث نماذج الحركات عن سابقه، وهناك محاولات من الشباب لإزاحة ذلك الغطاء لأنه من تأثير الماضي فقط. فقد ذكر لي بعض الشيوخ أن هذا الغطاء لم يبدأ الشروع في استعماله إلا في عهد الاستعمار، حيث يستنكف أهل البلد أن يرى الأجنبي مفاتن بناتهم، ويسود هذا الفن في "أيت عبلا" و"توف لعزت" و"ئدوسكا" و"أيت علي" و"أيت فبيد" و"وادي تيمكيدجت" و"دّو ودرار".

و- **نموذج "تافراوت"**: يشبه سابقه من حيث استعمال الغطاء، لكنه يختلف عنه في الإيقاع والرقص الذي يكون بطيئا؛ ويسود هذا النموذج في "تافراوت" و"ئدا كونيضيف" وما يواليهما غربا.

خاتمة:

قد لا تسعفنا هذه النماذج المقدمة لاستكناه دور المرأة في «أسايس»، ولكنها كفيلة بجعل الباحثين والمهتمين حريصين على معرفة المزيد من المعطيات والمعلومات عن الأمهات الأمازيغيات؛ هذه المعرفة التي ضرب عليها الحصار - مع كامل الأسف - تارة باسم الدين وتارة تحت تأثير سياسة الاختزال والإقصاء! إن المرأة الأمازيغية امرأة متحررة متفتحة وواعية بقدسية محارمها، ولا تمارس الفن إلا كوسيلة لرفع الأكبال والقيود عن مجتمعها! وما نريده ونتوخاه من أصحاب القرار السياسي ببلدنا هو أن تتاح الفرصة للفن النسوي التقليدي لكي ينتمي إلى المنظومة التربوية بدل استقدام نماذج فنية غريبة عن هذه الأرض وتعليمها لأطفالنا؛ فميادينا مليئة بالفنون الثرية التي سوف نثبت من خلالها هويتنا الحقيقية وانتماءنا لأرض الأمازيغ.

المرأة والتراث الشعري بالريف: وظائف وأدوار

فؤاد ازروال
باحث بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

1 ــ تروي بداية إحدى الحكايات الشهيرة بـــ"الريف" أن ستة أشقاء، كلهم ذكور، ضاقوا ذرعا بمضايقات أبناء القبيلة الذين يعيرونهم بأن لا أخت لهم تشهر بهم في الأعراس وتذكر محاسنهم لدى النسوة، فلما حبلت أمهم للمرة السابعة هاجروا إلى تلة مقابلة، وأعلموا أمهم أن ترفع علما ابيض فوق السطح إن أنجبت بنتا حتى يروه فيعودا للبيت، وأن ترفع علما أسود إن أنجبت ذكرا فيشطوا في البعد والرحيل إلى حيث لا يعرفهم أحد.

وتحمل هذه الحكاية أبعادا رمزية تحيل على الدور الهام الذي كانت تلعبه المرأة الامازيغية في الريف داخل الأسرة والعائلة إزاء المجتمع والقبيلة. فكانت هي التي تتحمل مسؤولية الدفاع عن الأسرة وأفرادها على المستوى الرمزي، وتتجشم عبء القيام بمهام التنشئة والتربية والحفاظ على انتقال القيم عبر الأجيال. ولهذا ارتبط بها نمط من الشعر المعروف بـــ "إزلان ن لبيوز" (ⵉⵣⵍⴰⵏ ⵏ ⵍⴱⵢⵓⵣ) الخاص بذكر محاسن شبان العائلة ورجالها في الاحتفالات والأعراس والمواسم.

واختصت النساء بهذا النمط من الشعر، وكن يتنافسن في تجويد أبياته، وفي تحسين صياغته لفظا وإيقاعا وأسلوبا، وفي السبق إلى خلق معانيه ودلالاته. وبذلك، كن يقمن بدور فعال في استمرار التراث الشعري حيا داخل النسق الرمزي للمجتمع، في استمراره عبر تجديده وتحيين الكثير من عناصره وما يلائم الظروف والأوضاع العامة المستجدة. وكان البيت الواحد من هذا النمط الشعري إذا أجادت امرأة ما في إبداعه تلقفه الشعراء والمغنون في جل القبائل الريفية ووظفوه في قصائدهم وأغانيهم حتى يصير من ضمن الإبداع الشعري الجماعي الذي يردده الجميع.

وكان اختيار المناسبات الكبرى من لدن المرأة لإذاعة هذا النوع من الإبداع ونشره اختيارا واعيا ودالا على عمق الفهم لطبيعة الشعر ولطبيعة ظروف تلقيه وتداوله. فقد كانت تختار من المناسبات ما فيها المسرات والمباهج كاحتفالات الأعراس والختان واحتفالات الحصاد التي تكون فيها الأذهان والنفوس مبسوطة وعلى استعداد للاستيعاب والحفظ والترديد، وأيضا، للإبداع والتنافس في الابتكار والخلق. ففي مثل هذه المناسبات تكون النساء قد تخففن كثيرا من أعباء الحياة اليومية الشاقة وأصبحن أكثر استعدادا للانخراط في الاحتفالات الجماعية والمشاركة فيها.

ويتكون الجمهور الذي يستقبل هذا النمط من الشعرـــ في البداية ــ من النساء فقط. وما الأمر في هذا إلا مرحلة استراتيجية هامة في مسار هذا الشعر على مستوى التداول والاستهلاك.

تذيع المرأة بيتها، وأبياتها، أمام زميلاتها وجاراتها ونساء القبيلة جميعا تفتخر بأحد أفراد أسرتها وما يمتاز به من صفات الجمال واللباقة والشجاعة، وكل السامعات يرهفن السماع والإنصات، فمنهن من تكتفي بالانتشاء والاستمتاع، ومنهن من تستعد للرد بأحسن مما قيل افتخارا بأحد أقربائها أيضا، فيزداد بذلك مستوى السبك والخلق والبحث في المعاني. وبعد ذلك تنقل كل الحاضرات ما ردد من الشعر إلى بيوتهن وإلى الحقول يتغنين به بعد انقضاء الاحتفال، ينقلنه إلى أزواجهن وأبنائهن في البيت، وإلى الفتيات والغائبات من النساء عند المنابع وفي الحقول وفي اجتماعات الأماسي. فتصير تلك الأبيات مشهورة. ويسير بها "الايمذيازن" والشعراء الجوالون ومطربو الأفراح في كل قرية وقبيلة بالريف.

وروى أحد الذين عرفوا هذا النمط الإبداعي المميز أن الرجال كانوا يتحلقون خارج الموقع الذي تجتمع فيه النساء يتلصصون السمع، حتى إذا سمع أحدهم اسمه يذكر في بيت شعري حتى يصرخ بأعلى صوته فرحا ويرقص متباهيا بما يذكر فيه ويعيد إنشاد البيت.

وإن يكن هذا النمط من الشعر، بطقوس إبداعه ونشره، قد انقرض بسبب التحولات الاجتماعية الكبرى التي عرفتها منطقة الريف والتي حاصرت المرأة وسحبت منها العديد من أدوارها ومسؤولياتها، فإنه لعب دورا كبيرا في الحفاظ على استمرار التراث الشعري وانتشاره بإمداده بعناصر التجديد والتجويد وإعداد أفاق الاستجابة والتجاوب معه. وظلت العديد من ملامحه سارية حتى عصرنا هذا سواء في الشعر التقليدي (للا بويا) أو الجديد الذي يحاول التميز و تحقيق الاختلاف.

2 ـــ "كان صوت أمي وهي تغني أول ما أستفيق عليه مع الفجر، وكان صوتها – وهي تحكي – آخر ما أنام عليه في الليل". هكذا سمعت أحد أصدقائي يعبر عن دور أمه في تكوين ثقافته وذوقه وشخصيته.

كانت المرأة بالريف تنشد الشعر وهي بالبيت تطحن أو تعجن أو تطهو، وبالحقل وهي تجمع الحشائش أو تسقي أو تعتني بحيواناتها، بالزوايا وهي تحتفل أو تتوسل أوتتضرع... كانت تنشد الشعر في كل اللحظات. فقد كان الشعر أنيسها ومسليها وطبيبها أو مواسيها الصادق في محنها ومشاقها، وكانت في كل ذلك تنقل القيم الجمالية والاجتماعية والأخلاقية إلى الأجيال القادمة وتحافظ عليها. فقد كانت تمارس دورا مزدوجا: التسلية عن ذاتها، وتنشئة أبنائها.

لقد أدركت المرأة الريفية، لاسيما منذ مطلع القرن الماضي، أنها الوحيدة التي يمكن أن تربي الأجيال، وأن تحافظ على تماسك أسرتها، وأن تكون الدعامة في استقرار مجتمعها. فالرجل إما أنه مشغول بالمقاومة والجهاد في الجبال، وإما أنه مهاجر إلى "الشرق" – أي الجزائر– بعد أن شحت عليه طبيعة الريف القاسية بلقمة العيش. ولم تجد المرأة هنا أحسن من الشعر وسيلة لـــتحقيق المهام الجديدة التي أصبحت من اختصاصها. ولم يجد الشعر بدوره أحسن من هذه المرأة قناة للاستمرار والانتشار.

وبذلك، حفظت لنا المرأة بالريف تراثا شعريا غنيا كاد أن يندثر لولا أن تدارك بعض المهتمين الآثار الأخيرة المتبقية منه، والتي جمعوها في فترة متأخرة من حياة بعض النسوة المسنات. وتتمثل أهم مظاهر هذا التراث في:

أولا: شعر المقاومة:

بعد الاستقلال، ومع الأحداث العنيفة التي شهدتها منطقة الريف، عد كل إنشاد أو تغن بالمقاومة الريفية ورموزها دعوة للفتنة والشقاق والانتفاض ضد السلطة، فصمت الرجال والشعراء والامذيازن عن كل ما يرتبط بهذا النوع من الشعر خوفا على أنفسهم، حتى كادت الذاكرة الجماعية أن تنسى حتى الملاحم الكبرى التي كان يعرفها الجميع، كقصيدتي: "ادهر ابران" و "سيذي انبي".

بعض من النسوة فقط كن يرددن أبياتا من هذه القصائد وسواها في بيوتهن بعيدا عن الأسماع، وكن يخترن منها أجملها وأكثرها دلالة للتغني بها فيما بينهن، ويخترن أعمها وأوسعها معنى وتأويلا للتغني به أمام الغير. وهذان الاختياران لعبا دورا كبيرا في الحفاظ على كل ما تبقى لدينا من تراث شعر المقاومة بالريف.

ثانيا: شعر النقد الاجتماعي:

اشتهرت نساء الريف بإبداع نوع آخر من الشعر، والشعر الساخر الذي ينتقدن فيه السلوكيات الاجتماعية المنحرفة للرجال. وكان هذا النوع ذائعا ومقبولا من لدن الجميع لما فيه من فكاهة لاذعة وسخرية عميقة ومعان رقيقة. وكانت توجه في الغالب إلى كل امرأة تتوفر في زوجها إحدى الصفات المقصودة حتى تصلح من حاله وأمره.

ويطلق أهل الريف على هذا النوع من الشعر تسمية "تقسيسين (ⵜⵉⵇⵙⵉⵙⵉⵏ) ، وهو يتكون من ثلاثة أو أربعة أبيات مقفاة ذات إيقاع متسارع، وتصاغ معانيه بطريق مليئة بالسخرية والتهكم وبأسلوب موجز ومختصر. ومن أشهر "تقسيسين" (ⵜⵉⵇⵙⵉⵙⵉⵏ) التي كانت ذائعة هي تلك التي تسخر من الزوج المغفل، والرجل العاطل، والشاب الجبان الذي تأخر عن الجهاد.

ومما حافظ على سريان هذه الأشعار، فيما بعد، أن الأمهات كن ينشدنها للأبناء من أجل تسليتهم والترويح عنهم لاسيما في الليل.

ثالثا: شعر" للابويا" (ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴱⵓⵢⴰ):

وهو نوع من الشعر الذي ينشد في الأعراس، ويتمحور كله على عاطفة الحب أو العشق، ويتكون من أبيات مستقلة لارابط بينها، ويرتبط بالغناء، ويعتمد كثيرا على استعارة الأبيات من الأنواع الشعرية مع تحويرها وتغييرها.

واشتهر في أداء هذا النوع من الشعر والغناء النساء أكثر من الرجال. وتحتفظ لنا الذاكرة الفنية بالريف بأسماء العديد من الفنانات اللواتي أبدعن في هذا النوع واللواتي كان لهن الفضل الكبير في ذيوعه وانتشاره.

ومن اللافت للنظر، في الآونة الأخيرة التي سادت فيه الأغنية العصرية وهيمنت على السوق والذوق معا، قادت إحدى الفنانات الشهيرات [من هي؟] تجربة العودة إلى تراث " للابويا" (ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴱⵓⵢⴰ) وإعادة إنتاجه بنفس مقوماته وعناصره التقليدية وإيصاله على الجيل الحالي، فأحيت بذلك تراثا بكامله لقي من الإقبال ما شجع العديد من الفنانات والفنانين إلى توسيع هذه التجربة.

وأخيرا، إن الحديث عن التراث الشعري بالريف هو حديث عن المرأة الريفية، وحديث عن إبداعها وأدوارها الاجتماعية. وإن الحديث عن الحفاظ على التراث الشعري (والأدبي والفني أيضا) هو حديث عن المرأة باعتبارها أكبر موصل للقيم الجمالية والفنية وما تستبطنه من قيم أخرى أخلاقية وثقافية وحضارية عبر الأجيال.

المقاومة النسائية في الشعر الأمازيغي
(الأطلس المتوسط نموذجا)

خديجة عزيز
المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

لعبت المرأة المغربية عبر العصور دورا أساسيا في جميع المستويات سواء منها الفنية أو التربوية، حيث قدمت للتاريخ والمجتمع المغربيين مساهمات ومشاركات هامة في مختلف مجالات الحياة، سياسية كانت أم اجتماعية، أم اقتصادية.

وقد نقلت لنا كتب التاريخ أن المرأة الأمازيغية قديما كانت لها مشاركة فعالة في المقاومة ضد الإحتلال وخصوصا ما يتعلق منها بالعمليات العسكرية وتحصين الدفاع بإعداد المؤن والسلاح وتحميس الرجال في المواجهات، ومعالجة الجرحى.

وكان يعتمد عليها في إبداء الرأي في السياسية، وفي الحياة الإقتصادية بالعمل اليومي الذي لا يمارس إلا بصبر واحتمال؛ وفي مجالس القبيلة تشارك بإبداء الرأي وتداول النقاش واتخاذ القرار في مهمات الأمور.

في بداية هذا العرض أشير إلى أن المقاومة النسائية في بلادنا، منذ بداية عهد الحماية إلى الإستقلال، متعددة الأشكال والوجوه؛ وأن مظاهر هذه المقاومة دونت كتابة وشفويا، منها ما وصلنا ومنها ما لم يصلنا؛ وأن الجزء الذي لم يصلنا التصق بالثقافة المغربية الشفوية التي توطدت صلتها بالمرأة.

وبالنظر إلى التاريخ القديم نجد أن أول امرأة حكمت المغرب بقبضة من حديد هي المرأة الأرزاء التي قاومت قبل الفتح الإسلامي حسان بن النعمان وانتصرت عليه وحكمت المغرب عشر سنوات إلى أن قضى عليها الفاتح العربي سنة 82 هجرية حيث قضى عليها في جبال الأوراس في موضع يعرف ببئر الكاهنة. لقد قُدمت شهادات في حق هذه الملكة الأمازيغية، ونشير كذلك إلى أن هذه الملكة الأمازيغية أصبحت بطلة مجموعة من الروايات[1]

تزوج ادريس الأول، عند مجيئه إلى المغرب، بكنزة الأوربية الأمازيغية التي ستلعب دورا مهما في ترسيخ قواعد الدولة الإدريسية، وأظهرت تفوقا كبيرا في حسن الإعداد لولدها ادريس الثاني ليتحمل عبء الدولة الإسلامية الأولى في المغرب. وكانت كنزة الأمازيغية تدبر الأمور بمساعدة أشياخ أوربة خلال هذه المدة. بالطبع، لا يمكن للخصال الشخصية وحدها لكنزة أن تتحكم في توجيه الأحداث لصالح مولودها إذا لم تكن

---

[1] Paul-Serge KAKON, *kahena la magnifique*, Paris, l'Instant, 1990.

تجدر الإشارة إلى أن هناك عشرات الإصدارات حول "داهيا أو داميا" أو "الكاهنة" كما لقبها الإستوغرافيون العرب في العصر الوسيط؛ وتتوزع هذه الكتابات بين دراسات وأبحاث تاريخية وروايات تاريخية نشرت في مختلف اللغات العالمية، ويمكن على سبيل المثال العودة إلى الرابط المعلوماتي التالي:

http://www.mondeberbere.com/civilisation/histoire/kahina.htm

علما أن هذه البيبليوغرافيا، التي يقدمها هذا الرابط، تحتاج إلى توثيق أكثر دقة (المنسق: الحسين أيت باحسين).

تلك الخصال مسنودة بعادات وأعراف اجتماعية وأهداف سياسية دينية لقبيلة أوربة، ومنها عادة تربية الابن في حضن أخواله، ومنهم يستمد عصبيته وسنده ويحمونه. وساهمت أمه في تسيير شؤون الدولة الفتية.

على المستوى الثقافي، سجلت المرأة الأمازيغية حضورا ملموسا مع تميمة بنت يوسف بن تاشفين اللمتونية، التي كانت مشهورة بالأدب وراجحة العقل وكاملة الحسن والكرم.

وعلى المستوى الإجتماعي اشتهرت زينب النفزاوية، أرملة أمير أغمات، بدورها الاجتماعي كما كان لها دور في السياسة وكانت صاحبة النهي والأمر.

كما يزخر تاريخ المغرب الحديث بأسماء العديد من النساء اللائي كان لهن شأن في العديد من المجالات التي يمكن أن تكون حكرا على الرجال، أو قمن بأدوار مهمة في تاريخ المغرب.

والحديث عن المقاومة النسائية في الشعر الأمازيغي حديث عن البعد العميق للثقافة المغربية. وإذا كانت الثقافة كما عرفها علماء الإجتماع "أسلوب حياة" فهي وليدة البيئة وتفاعل الإنسان معها في تحديه الدائم للصِّعابِ. والشعر الأمازيغي فن من فنون التعبير التلقائي عن هذا التحدي.

لقد سجلت المرأة الأمازيغية حضورًا قويا في المقاومة ضد الإحتلال وخصوصا ما يتعلق منها بالعمليات العسكرية وتحصين الدفاع بإعداد المؤن والسلاح وتحميس الرجال في المواجهات. ويذكر أن المرأة الأمازيغية لم تبق منعزلة عن مجريات الأحداث سواء منها الوطنية أو المحلية. ونقلت لنا كتب التاريخ أن المرأة الأمازيغية شاركت بالقول والفعل وكافحت في معارك ضد الإستعمار. كما أكدت الكتابات الإستعمارية نفسها على دورها البطولي، وكيف أن المرأة الأمازيغية في معركة "بوكافر" الشهيرة بصاغرو تركت بصمات كفاحها خالدة في سجل تاريخ المقاومة المسلحة ضد الإستعمار وأعوانه. حيث أكدت المصادر الأجنبية "أنها كانت تتسلل بشجاعة خارقة لموارد المياه تحت نيران رشاشاتنا، وتسقط أغلبهن، لكن الباقيات يواصلن مهامهن البطولية... وتحمسن المقاتلين بالزغاريد المدوية، كما يقمن بتوزيع الذخيرة والمؤونة، ويأخذن مكان القتلى لتعويضهم، وفي غياب الأسلحة يدحرجن على المهاجمين من قواتنا أحجارا ضخمة تنشر الموت حتى قعر الوادي".[2]

ومن المقاومات المعروفات، المقاومة "عدجو موح" التي استشهدت في معركة "بوكافر" رافضة تقديم فروض الطاعة والولاء للمستعمر وخدامه، ففضلت الإستشهاد على الإستسلام وخدوج بنت أحماد نايت أوفقير، زوجة أحد أبناء المقاوم الشاعر علي بن

---

[2] George CATROUX, « Achèvement de la pacification du Maroc 1931-1934 », Paris, *Revue politique et Parlementaire*, n° 479, 1934.

عن صفية العمراني، "دور المرأة الأمازيغية في المقاومة ضد الإستعمار من خلال النصوص الشعرية" ضمن *أعمال الندوة الدولية حول تاريخ الأمازيغ المعاصر (الجزء الثاني)، الدورة السادسة للجامعة الصيفية*، 21 – 23 يوليوز 2000، أكادير؛ دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط 2002، ص.ص.145.

ابراهيم. ويضرب المثل بنساء أيت عطا اللائي استشهدن في المعركة التي قادها عسو أوبسلام بطل معركة بوكّافر. وللإشارة فإن إحدى زوجات "الحاج عسو وبسلام" توفيت على إثر الحروق التي لحقتها في معركة بوكافر وهي تهم بنقل بعض الذخيرة إلى المقاومين، وقضت ابنته نحبها بدورها في نفس المعركة وسنها لم يكن يتجاوز الثالث عشرة وفي ظرفية كانت تستعد فيه لجلب الماء من المنبع الوحيد الذي كان على مرمى بنادق القوات الفرنسية في محاولة لإرواء ظمأ رجال المقاومة المتمنعين في كهوف واجراف مرتفعات بوكافر بصاغرو.

كما لعبت فايدة حسن دورا خطيرا في التجسس على المعسكرات الإسبانية في الحرب الريفية. وهناك نساء أخريات اشتهرن بمقاومة الإحتلال الفرنسي في جبال الأطلس من بينهن إيطو بنت موحى أوحمو الزياني ورقية بنت حديدو، وحادة ذكير المزدادة سنة 1937 بإقليم أزيلال. وقد اختارت هذه الأخيرة العمل المسلح وهي في ريعان شبابها حيث انضمت إلى صفوف المقاومة السرية تعبيرا منها على أن الجهاد في سبيل الوطن شيء مقدس حتى بالنسبة للمرأة لتبين بذلك بأن المرأة متساوية مع الرجل في السراء والضراء وبأنها في وقت المخاطر تفضل ألا تبقى مختفية وراء الجدران. ومن المعروف أن المقاومة حادة قامت بأعمال نضالية جليلة، بحيث أحرقت وأتلفت مصالح المستعمر وشجعت المقاومين وساعدت الجرحى واستمرت في عملها هذا إلى أن أصيبت برصاص المستعمر، وهي على رأس المتظاهرين، في لحظة حملها للعلم المغربي وصورة الملك محمد الخامس، ولفظت أنفاسها الأخيرة بساحة المعركة بمدينة خنيفرة.

سوف أتطرق في هذا العرض بشكل موجز إلى نموذجين رئيسيين في المقاومة النسائية في الشعر الأمازيغي:

1 – شعر تاوكرات من قبيلة أيت سخمان المشهورة بصلابتها وشراستها.

2 – نموذج هرا نايت هكو من قبيلة أيت عطا التي رثت زوجها الذي استشهد في معركة بوكافر.

1 – نموذج تاوكرات من قبيلة أيت سخمان:

لقد أشار الأستاذ محمد شفيق إلى أن مؤرخين فرنسيين أمثال لاووس دونوا الكثير من المواجهات طبعا من زاوية معالجتهم لتاريخ المقاومة المسلحة المغربية وأرغموا عن غير قصد على الإعتراف بشجاعة وأنفة وصمود سكان الجبال الأطلسية المغربية الذين أدوا ثمن الإستقلال غاليا على الصعيد البشري والإقتصادي والسياسي، كما برعت النساء الأمازيغيات أكثر في تاماوايت، ولا زال إبداعهن إلى يومنا هذا منتشرا في الجبال الأطلسية، والإسم الأنثوي الأكثر شيوعا في هذا النوع هو تاوكرات وُلت عيسى نايت سخمان التي شهد لها المستعمرون بالشجاعة والفصاحة رغم أن معظم شعرها كان تنديدا وتحقيرا لهم.

لا نعلم متى ولدت تاوكرات ومتى توفيت ولكن حسب رينيي فقد كانت تاوكرات عجوزا حوالي سنة 1930 وصنفت كشاعرة فحلة وشبهت بالشاعر اليوناني الكبير

"هوميروس". وتشير الدكتورة فاطمة صديقي إلى أن "رينيي" قال عن تلك المقاومة" لم تكن نبية ولم تكن سحارة...؛ وإنما كان لها خيال يندهش المرء لما فيه من قوة خارقة".

وشاركت في معارك كثيرة منذ سنة 1914، كان لها شرف الاستشهاد في ساحة الوغى في معركة تازكزاوت حيث ظلت ملازمة للمجاهدين في جل تنقلاتهم. لقد لعبت دورا طلائعيا رغم عاهتها وكانت لديها البصيرة الفكرية بالرغم من عاهتها الجسدية.

ويعد شعرها النضالي من أروع ما أفرزته المقاومة الشعرية الأمازيغية فهو شعر يميزه العداء الحاد والمناهض للمستعمر و بغض كل من يتعامل معه أو يتهاون في محاربته. وأول ما قالت تاوكارت – وله صلة بالمقاومة المسلحة – هو ما هجت به موحى أوريبان، أحد الفارين من ساحة القتال. كما لها أبيات تستغيث فيها بالنساء للمقاومة والدفاع عن وطنهن بعد أن تبين لها انهزام أبناء قبيلتها:

وفي أواخر أيام حياتها، هاجرت تاوكارت إلى قرية صغيرة تسمى "تونفيت" أشهر أحيائها قصر إيشمحان ويقطنه أغلب قبائل أيت يحيى نايت علي أبراهيم التي شاركت في معارك عديدة ضد الإستعمار في موقع تازكزاوت وغيرها حسب الرواية الشفوية. وقد هاجرت إليها تاوكارت بعدما انتابها اليأس من الانتصار على المستعمر بأيت سخمان.

يقول المتمزغ الفرنسي، "فرانسوا ريني" (François REYNIERS) الذي جمع جزءا من أشعار "تاوكـــرات" حسب الأستاذ محمد شفيق في كتابه: "من أجل مغارب مغاربية بالأولوية"[3]

"لقد كانت عدوتنا "تاوكـــرات" غير ما مرة، هي التي أحيت الحماسة والشجاعة في نفوس سكّان "أغبالا". وبمجرد ما دخل الفرنسيون "أغبالا" غادرته "تاوكـــرات" والتجأت إلى "تونفيت" على العدوة الأخرى لنهر"ثورين"؛ ولقد ظل نفوذها كبيرا هناك، حيث كان الناس يقدّمون لها الهدايا... إنها شاعرة من طبقة الشعراء اليونانيين الأوائل الذين اتخذهم «هوميروس» نموذجا له؛ معاني شعرها صعبة المنال لمن يريد ترجمتها، لما يتخللها من تلميح وتعريض؛ شعرها ملحميّ تارة، وكأنه تعازيم، وغنائي تارة فيه رقة وحنان وطرب؛ وهو في بعض الأحيان شبيه بأقصاصينا الأسطورية القديمة، لما يتسم به من بداهة وما يتضمنه من تهكم وسخرية...؛ كله شتم مقذع للنصارى ولأتباعهم من "مخازنيه" و "كـــوم" ومجندي "الحركة" ولقد امتنع مخبرنا الأول [بوجود شعرها] عن رواية هجوها لنا. لكن مخبرا آخر كان صراحة وأجدر بأن يوثق به، أطلعنا عن محتوى ذلك الشعر» وأطلق Reyniers العنان لحقده على (البربر) وأخذ ينعتهم بكل نعت شائن . ثم يضيف، وكأنه أحسّ بوخزة ضمير: "ولكن ماذا يا ترى نواخذ به هؤلاء البربر؟ فلنسمع إليهم...! "ويتكرم بعد ذلك على "البربر" بذكر ما كان يراه فيهم من الخصال الحميدة التي يَود لو أن الإنسان الأوربي ظلّ يحافظ على مثلها.

---

[3] محمد شفيق، *من أجل مغارب مغاربية بالأولوية*، منشورات مركز طارق بن زياد للدراسات والأبحاث، الرباط، 2000.

تاوكرات وْلت عيسى نـــ أيت سخمان" نشأت يتيمة، عمياء، ولم تتزوج؛ فاحترفت مهنة الإنشاد في رقصات الأحيدوس، و"اتخذت عاهتها زينة لها، وفرضت شخصيتها على أقاربها ومن يحيط بها، شأنها في ذلك شأن كل من نكبه الدهر، فاستطاع أن يتحمل ما أصابه بشجاعة "كما يقول فيها " رينيي": «لم تكن نبية ولم تكن سحّارة ...؛ وإنما كان لها خيال يندهش المرء لما فيه من قوة خارقة". متى وُلدت "تاوكـــرات" ومتى توفيت؟ لا نعلم بالضبط، لكن "ريني" يُخبرنا بأنها كانت، حوالي 1930، "عجوزا هرمة مشرفة على الموت"[4]. ومما لاشك فيه أنها ماتت وفي نفسها أمر؛ ماتت وهي تسائل نفسها: كيف يمكن للكفر أن يتغلب على الإسلام، وكيف يمكن للرّوم أن يتغلبوا على الأمازيغ ؟ ماتت على عداوة المستعمر، وعداوة من ناصره من قريب أو بعيد، وعداوة من تهاونوا (من و جهة نظرها) في مقاومته، لأنها لم تشف غليلها مع أنها أسمعت الجميع فنوناً من التَّعْيَار، وبالغت في هجْو "المتهاونين" خاصّة وأن أحد الشعراء الآخرين تضايق من غُلُوّها وزَجَرَها زجرا عنيفا، موبّخاً إياها على انسياقها وراء خيال خصب يخدمه اللفظ في عزلة تامّة عن الواقع المحسوس. وإني لأجدُ شخصيا، في كلام ذلك الشاعر روعة لا تقلُّ عن تلك التي أجدها في شعر" تاوكـــرات" نفسه، لما فيه من حكمة بالغة عُبّر عنها في إيجاز ما بعده من إيجاز، حكمة من علّمته التجربة أنّ الكلام لا يمكن أن يُغير مجرى الأحداث في جميع الأحوال، وأنّ لسحر البيان حدوداً من يجاوزْها يظلم نفسه. فإليكم ما أنشده ذلكم الشاعر، في بساطته: "قولوا ل "تاوكـــرات ولت عيسى" يا معبد الكَلم، يا عاصية ربها، في جهنم سيكون مأواك!"

إن أول شيء قالته "تاوكرات" وله صلة ما بالمقاومة المسلحة هو ما هجت به رجلا غريبا عن القبيلة ألحق نفسه بها بصفته حدّادًا، نَعَّالا للخَيْل. فلما سمع ذلك الرجل بأن مجموعة من فرسان" أيت سخمان" عزموا على الذهاب للجهاد في الشاوية – سنة 1908 – انضمّ إليهم، مع أنه لم يكن قطُّ شارك في معركة. ولما التقى جمعٌ المسلمين بجمع النصارى أُردي من تحته فرسه وفرَّ هاربا. كان اسمه "موحا وْ الرّيبان". فنظمت "تاوكـــرات" في ذلك الحدث البسيط إحدى "تيماوايين" التي اشتهرت بها من بعد. قالت، في شبه ذهول عمّا يكتسيه وضع المغرب آنذاك من خطورة اعتمادا على ما أكده الأستاذ محمد شفيق[5]

"يَا قيْنُ، يا "موحا وْ الريبان"!
لما أُرْديَ منْ تحتكَ الأشْهَبُ،
من ذَا الذّي عَـــادَ لخَلْع السَّرْج عنه!؟
لولا "واسّو" ومن لزمُّوا خَلْفَكَ سَاحَة القتال؟ !"

---

[4] محمد شفيق، *من أجل مغارب مغاربية بالأولوية*، ص. 111.
[5] محمد شفيق، *من أجل مغارب مغاربية بالأولوية*، ص. 112.

وعندما سمع "موحا وْ الرّيبان" أن تاوكارت "قالت فيه شعرا، اعتبر ذلك الشعر مدحا، على ما فيه من ظاهر الهجاء، فصار يعتز بفعاله ويفاخر ويعتدّ بنفسه.
فبلغ ذلك شاعرتَنَا الكبيرة، فأبت إلاّ أن تهجوه هجْواً صريحًا تُسكتُهُ به، فقالت[6]:
أي "موحا والرّيبان"، يا قينٌ، أنت الذي لطَّخْتَ القبيلَ!
إذ فرَرْتَ فرار الأرنب أمَامَ "السلوقيات"
الزَم الكُورَ، يا هذا، واصمُتْ، ما أنتَ أهلا إلا للمّس الفحْم!

وقد ورد في كتاب الأستاذ محمد شفيق عن هذه الشاعرة الفحلة أن"تاوكرات" أيقنت أن قومها مقبلون على الرومي لا محالة، وقضت بأن "آفة الشجاعة هي كثرة الرجال واسترخت النساء للدفاع عن أرض الأجداد، في سلسلة من ثلاث "تيماوايين"

"دَّانْ – ديرومين، سْوان أخْ كْ وغبالوا نْ ثاسافث؛ وُر كيذنْ، قّنّ ييْسان،
أهـــا دزين تيوَّاس؛ دّانْ أش ا– ثمْيودجار كْ يخامن!"

***

"ثاوكـَ آ يطو، غريدْ ي تودا ذ – يزّ"ا؛ ثيوْ ثمين أمي – ذ ييّا
لحال اذا اسنيت يلافن ! ثمازيغن يمش كّوثن ذامِّي وُرْ لينْ!".[7]

"جاءت الروم، ووردوا "عينَ السنديان" عجبا ما فرقوا! ضربوا الخيام،
بعد أن ربطوا، وقالوا: "إنّا لكم منذ اليوم جيرانُ !"

***

"أطلّي، "يطو"، و"ثوذا"، و"يزَّةَ" واسترخن النساءَ!
عليهن أن يحملن للحرب لواءَها، فبكثرة رجالِ الأمازيغ ينعدم" الأمازيغْ!"

***

إن أرضاً عن الفهودِ قِدْماً ورثناهَا، لن تكون لعبَّادِ الشيطانِ مرتعا.
فإنْ يقتلوني والنهارّ جاهرُ، يطردهم، إذا ما جنَّ الليلُ، " صداي"![8]

***

[6] محمد شفيق، *من أجل مغارب مغاربية بالأولوية*، نفس الصفحة.
[7] محمد شفيق، *من أجل مغارب مغاربية بالأولوية*، ص. 121.
[8] محمد شفيق، *من أجل مغارب مغاربية بالأولوية*، ص. 113.

2 – نموذج هرا نايت هكو من قبيلة أيت عطا

كان لصوت النساء المقاوم لجيوش الإحتلال صدى في قبائل أخرى مثل قبيلة أيت عطا، ولا زالت لدينا مقتطفات شعرية مغناة لشاعرات تنقل شفويا من جيل إلى جيل وتغذي ذاكرتنا الشعبية.

ويذكر أن المرأة الأمازيغية كانت مجاهدة وشاعرة، دعت في أشعارها للجهاد، ومجدت المقاومين وصبت جم غضبها وحقدها على المتعاونين مع المستعمر وعملائه من الخونة، الذين وصفتهم بكل الصفات القدحية. وقد تمكن شعرها من إخراق الحراسة المشددة التي فرضتها سلطات الحماية للحيلولة دون تسرب أخبار المعارك البطولية التي شهدتها جميع مناطق المغرب، شمالا وجنوبا، شرقا وغربا. ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار شعرها بمثابة "الجريدة الرسمية" للمقاومة. فالمشاركة الميدانية للمرأة الأمازيغية التي تركت حسب الكتابات التاريخية بصمات خالدة في سجل تاريخ مقاومة سكان المناطق الصحراوية ضد الاحتلال الأجنبي، حيث أذكت حماس المقاومين وشاركت بفعالية في استمرار عملية المقاومة تعبيرا عن رفضها للإستعمار وأشهر النساء في هذا الصدد محجوبة من "أكَرض الأحد". ولقد أشارت الأستاذة للاصفية العمراني[9] الى أن الشاعرة والمقاومة الأمازيغة هرة حسين نايت بن هكو: "شاركت في معركة بوكافر الخالدة والتي استشهد فيها زوجها أمام أعينها بمعية طفليها الصغيرين؛ وحسب الروايات التي تتوفر عليها الباحثة حول المقاومة العطاوية، فقد توفيت محجوبة سنة 1977 عن سن ناهز السبعين عاما. وحسب الأستاذة دائما فإن هرة احسين تعتبر من ضمن النساء المقاومات في بوكافر. وقد تركت لنا أشعارا معبرة وعميقة المعنى، يمكن اعتبارها من وجهة نظر المؤرخ بمثابة وثائق تاريخية لا يمكن الإستغناء عنها في كتابة تاريخ المقاومة المسلحة في الجنوب المغربي. فلم تكتف في قصائدها بوصف الأحداث "كشاهد عيان"، بل ذكرت أسماء الضباط الفرنسيين الذين أطروا تلك المعارك أمثال العقيد شارضو POULAIN وCHARDON وبورنزيل BOURNAZEL وغيرهم. فالمعلومات التي وردت في أشعارها تعد بمثابة مصدر مهم في تاريخ المقاومة النسائية وخاصة ما يتعلق بمنطقة الجنوب الشرقي. ومن بين أشعار هرة حسين نايت بنهكو في رثاء زوجها"[10]:

---

[9] صفية العمراني، "دور المرأة الأمازيغية في المقاومة ضد الإستعمار من خلال النصوص الشعرية" ضمن *أعمال الندوة الدولية حول تاريخ الأمازيغ المعاصر (الجزء الثاني) الدورة السادسة للجامعة الصيفية*، ن. م.، ص.ص.141 – 160.

[10] العودة إلى: العمراني، للاصفية: *"دور المرأة الأمازيغية في المقاومة ضد الاستعمار من خلال النصوص الشعرية"*، م. س. [المداخلة: ص.ص.141 – 160؛ القصيدة: ص. ص. 150 – 151].
يلاحظ أن الطريقة التي تمت بها كتابة القصيدة لا تسمح لا بقراءتها قراءة صحيحة ولا بفهمها فهما سليما؛ خاصة بالنسبة لمن لا يتقن لهجة الجنوب الشرقي (أيت عطا). وبالمناسبة أشكر الباحث مصطفى جلوق (باحث بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية ومنحدرمن المنطقة)، الذي ساعدني على إعادة كتابة النص كتابة سليمة بالأمازيغية (انظر النص بحرف تيفيناغ). (المنسق: الحسين أيت باحسين).

1 – أتاقموت – ن – بوكافر – أها– مي– ووجيلين
2 – هاتيفريت– ن – بوكافر أكي – عيد كوناو
3 – اتيقدنيس كو – ليينو – لليغ كاغ تيدينان
4 – أوا– كزاد – ك– بوكافر أها المجاهدين
5 – تيزى – ن– كونو – مايكان عطا أوريتيد إيفين
6 – أدييمزي – ءاديروو – إدييخو
7 – إيكا كو "مجران" إيكا "أجمو" إكا «تزارين"
8 – أشرضو تناك أوت – بوكافر إيود ألوط
9 – أوتاتن إيوو – حدادين اولا الكوم ن – بولا
10 – هات بوكافر أكنني – نودر إيكو دواتيكيناو
11 – ءوسينك ءايت بوكافر ءا صاغرو سي – كورارن
12 – ءاتيدغ – ءاورومي لليغ ك – ءايسكوان
13 – ءاتا– ن – نغ دو ءاورومي لليغ ك – ءايسكوان
14 – ءاماس – ن– ءايوري – ءاماس ن – نزار دي –ءايزران ءاكانغ
15 – هات ءايتشا ءايفري ءاحرووي ءايشا ءايلبطناو
16– ءارومي ءاور – تريخ ماشي ربي يوزند ءايا
17 – ربي ءايكا لو كيلنو ءايد ءايعصب غيفي.

ⴰ ⵜⴰⵇⵎⵓⵜ ⵏ ⴱⵓⴳⴰⴼⵔ, ⴰⵀⴰ ⵎⵎⵉ ⵡⵓⵊⵉⵍⵏ ,
ⵀⴰ ⵜⵉⴼⵔⵉⵜ ⵏ ⴱⵓⴳⴰⴼⵔ, ⴰⴳ ⵉⵄⵉⵢⵢⴷ ⴳⵓⵏⴰⵡ
ⴰ ⵜⵉⵇⵜ ⵏⵏⵙ ⴳ ⵡⵓⵍ ⵉⵏⵓ ⵍⵍⵉⵖ ⴽⴰⵖ ⵜ ⵉⴷ ⵏⵏⴰⵏ
ⴰⵡⴰ ⴳⴳⵯⵣ ⴰⴷ ⴳ ⴱⵓⴳⴰⴼⵔ ⴰⵀⴰ ⵍⵎⵓⵊⴰⵀⵉⴷⵉⵏ
ⵜⵉⵥⵉ ⵏ ⴳⵓⵏⵓ, ⵎⴰ ⵉⴳⴰⵏ ⵓⵄⵟⵟⴰ ⵓⵔ ⵜ ⵉⴷ ⵉⴼⵉⵏ
ⴰⴷ ⵉⵎⵥⵉ, ⴰⴷ ⵉⴳⵉⵟⵕ, ⴰⴷ ⵉⵔⵡⵓ, ⴰⴷ ⵉⴳⴳⵓ !
ⵉⴽⴽⴰ ⴳⵓⵎⵊⵔⴰⵏ, ⵉⴽⴽⴰ ⴰⵊⵎⵓ, ⵉⴽⴽⴰ ⵜⴰⵣⴰⵔⵉⵏ !
ⴰ “ⵛⵔⴷⵓⵏ”[11] ! ⵜⵏⵏⴰ ⴰⴽ ⵓⵜⵜ ⴱⵓⴳⴰⴼⵔ, ⵉⵡⴹ ⴰⵍⵓⴹ
ⵓⵜⴰⵜ ⵜⵜⵏ ⵉ ⵓⵃⴷⴰⴷⵉⵏ, ⵓⵍⴰ ⵍⴳⵓⵎ ⵏ “ⴱⵓⵍⴰ”[12] !
ⵀⴰⵜ ⴱⵓⴳⴰⴼⵔ ⴰⴽⴽⵯ ⵏ ⵏⵓⴷⴷⵔ ⵉⴽⵓ ⴷ ⵡⴰⵜⵉⴳⵉⵏⴰⵡ
ⵓⵙⵉⵏ ⴽ ⴰⵢⵜ ⴱⵓⴳⴰⴼⵔ, ⴰ ⵚⴰⵖⵕⵓ ⵙ ⵉⴳⵓⵔⴰⵔⵏ
ⴰ ⵜⵉⴷ ⵖ ⵉⵢⵢⵉ ⵜⵜⵉⵏⵉⵏ ⵜⵏⴳⵯⴰⵍⵜ ⵓⵔ ⵏⴳⵯⴰⵍⴳ !
ⴰ ⵜⴰⵏⵓⵏⵏⴰⵖ ⴷ ⵓⵕⵓⵎⵉ ⵍⵍⵉⵖ ⴽ ⵉⵙⴽⵡⴰⵏ
ⴰⵎⵎⴰⵙ ⵏ ⵉⵡⵔⵉ, ⴰⵎⵎⴰⵙ ⵏ ⵓⵏⵣⴰⵔ ⴷ ⵉⵥⵕⴰⵏ ⴰⴳⴳⴰⵏⵖ !
ⵀⴰⵜ ⵉⵜⵛⵛⴰ ⵉⴼⵔⵉ ⴰⵃⵔⵓⵢ, ⵉⵜⵛⵛⴰ ⵉⵍⵎⵟ ⵉⵏⵓ
ⴰⵕⵎⵉ, ⵓⵔ ⵜ ⵔⵉⴳ! ⵎⴰⵛ ⵕⴱⴱⵉ ⵢⵓⵣⵏⴷ ⴰⵢⴰ !
ⵕⴱⴱⵉ ⵉⴳⴰ ⵍⵓⴽⵉⵍ ⵉⵏⵓ, ⴰⵢⴷ ⵉⵄⵚⵚⴱ ⵖ ⵉⴼⵉ !

[11] CHARDON
[12] POULAIN

وندرج ترجمة هذه القصيدة الشعرية إلى اللغة العربية، كما وردت في مداخلة الأستاذة العمراني[13]:

1 – آه... يا قمة بوكافر أكثرتي من اليتامى
2 – في مغارتك استشهد رفيق حياتي
3 – آه... لن أنسى فاجعة استشهاده
4 – حين بلغني الخبر من طرف المقاومين
5 – أقسم ! لن يحل عطاوي مكانته في قلبي
6 – صغيراً كان أم كبيراً، وسيما كان أم قبيحا
7 – شارك في معارك أجمو وتازرين.
8 – أيها المستعمر شارضو (Chardon)
9 – المرأة البوكافرية تتحداك
10 – وتقول لك عفر وجهك بالطين
11 – وعفر به خيولك وقوة كوم بولا (POULAIN)
12 – افتخر يا جبل صاغرو الهمام
13 – فقد رفع المجاهدون صيتك في بوكافر إلى الأعالي
14 – ولتعلم النساء اللواتي تنعتني
15 – بسواد وجهي أنني لست كذلك
16 – يكفيني فخرا واعتزازا مقاومتي للنصارى
17 – في أعالي الجبال وبين الصخور
18– أنام وسط الأحراش والأحجار والأمطار ...
19– حتى تآكلت ملابسي وتمزق منديل رأسي
20– في أعالي الجبال وداخل الكهوف والمغارات
21– كل هذا من أجل صد النصارى عن ديارنا
22– لكن إن كانت هذه إرادة الله
23– فلا مفر من قضاء الله
24– أتوسل إليه أن ينوب عني
25– ويقيني شر هذا المصاب.

[13] العمراني للاصفية، نفس المرجع أعلاه، (ص.ص. 151 – 152). يلاحظ، مرة أخرى، أن المحاضرة أخذت نص الترجمة كما هو وارد عند الأستاذة العمراني؛ علما بأن معنى الأبيات الشعرية بالأمازيغية لا يقابله دائما معنى ما ترجم إلى العربية، إذا ما أخذنا ترقيم النصين (بالأمازيغية وبالعربية) معيارا لفهم معنى الأبيات الشعرية بالأمازيغية.
(المنسق: الحسين آيت باحسين).

ونحن بصدد موضوع المقاومة النسوية الأمازيغية يجدر بنا أن نذكر أن المرأة الزمورية قد ساهمت في تكريس الكفاح الوطني ضد الإستعمار الغاشم، فقد كانت هذه المرأة المجاهدة الدرع الأيمن للرجل حيث كانت تذكي فيه روح الحماس. وقد لعبت المرأة الزمورية دورا أساسيا في مسيرة الجهاد والكفاح، وقدمت في سبيل الوطن تضحيات جسام، وأججت إرادتها وصمدت بجانب أخيها الرجل ولاقت في سبيل الوطن ألوانا من الإعتقال والتعذيب، وقد ساهمت بشكل مباشر في تموين المقاومين وأعضاء جيش التحرير بشكل من الأشكال التالية:

- تخزين الأسلحة،
- الإنخراط في المنظمات والخلايا السرية،
- المساهمة بالأموال وجمعها وإيصالها لرجال المقاومة،
- المشاركة في المسيرات الإحتجاجية،
- كتمان الأسرار والمحافظة عليها،
- القيام بمئونة خلايا المقاومة المسلحة.

ومن خلال كل ما سبق نخلص إلى ما يلي: إن المقاومة النسائية في المغرب منذ بداية الحماية إلى الاستقلال متعددة الوجوه والأشكال واللغات، ولعل الجزء الأكبر لم يصلنا حيث ظل ملتصقا بالثقافة الشفهية المغربية. ونشير كذلك إلى أنه في خضم التحديات المتنوعة التي تواجهنا ومن أجل إعادة الإعتبار للدور الرائد والفعال الذي لعبته المرأة في صنع تاريخ المغرب أصبحت الضرورة ملحة على المثقفين وعلينا جميعا أن نبحث بحثا جادا في ذلك البعد الإنساني للذاكرة الجماعية المغربية التي تحمل نفائس يجب الكشف عنها وإعادة الاعتبار إليها.

مساهمة المرأة الأمازيغية في المقاومة
من خلال النصوص الشعرية الشفهية بالجنوب المغربي
(الأطلس الصغير الغربي نموذجا)

محمد ارجدال
باحث في الثقافة الأمازيغية

لا شك أن الباحث في الموروث الثقافي للمرأة الأمازيغية، يصطدم بقلة المعلومات والإشارات التاريخية في المصادر والوثائق، لكن ماهو متوفر كفيل باستحضار جوانب من الحياة النضالية للمرأة الأمازيغية، وما واكبها من كلمة موزونة وشعر حماسي.

فماهو شعر المقاومة؟ وكيف ساهمت المرأة الأمازيغية في المقاومة والنضال، وفي بلورة الشعر المرتبط بهما؟

إن شعر المقاومة عبارة عن أناشيد وترانيم نابعة من إحساس بالحرية واعتزاز بالنفس والرفض للعبودية والذل، وصادرة من شاعرات وشعراء نشأوا في بيئة تكن العداء لكل غاز أجنبي ظالم منذ القدم، إذ احتفظت الذاكرة الأمازيغية على تصرفات الغزاة السيئة المتصفة بالقهر والقساوة، بدءا بالرومان والوندال فالبزنطيين وانتهاء بالبرتغال والاسبان ثم الفرنسيين.

وقد لاحظ ابن خلدون، أن الشعر الأمازيغي كان الوسيلة المثلى لا يقاض الهمم والدعوة للتضحية في كثير من الحروب."حيث يتقدم الشاعر عندهم أمام الصفوف ويتغنى فيحرك بغنائه الجبال الرواسي ويبعث على الحماسة"[1] فهذه القصائد الشعرية والملاحم البطولية التي قيلت وتداولتها الشفاه أجيالا بعد أخرى جمع البعض منها ودرس ونشر منذ الفترة الاستعمارية حيث ظهرت دراسات وأبحاث كثيرة تتضمن قصائد وأبيات عن شعر المقاومة وسأذكر منها على سبيل المثال كتابات كولونيالية مثل كتابات "إميل لاووست" (Emile LAOUST)[2]؛ وكتابات المغاربة بعد الاستقلال من بينها كتابات: محمد شفيق[3] وعمر أمرير[4] وصفية العمراني[5] ومحمد مستاوي[6] ثم العديد من أعمال الندوات وكذا المقالات في الجرائد والمجلات حول الشعر الأمازيغي والمقاومة[7].

---

[1] ابن خلدون عبد الرحمان، المقدمة،بيروت ،دار التراث العربي ،بدون تاريخ، ص 258.

[2] Emile LAOUST, «Chants berbères contre l'occupation Française», *Mémorial Henri Basset*, Paris, T. 2, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1928, p. 9-20.

[3] محمد شفيق، "من تراثنا المجهول، قصائد أمازيغية في الحماس الوطني"، *مجلة أفاق*، عدد 5، سنة 1967.

ومحمد شفيق، "الشعر الأمازيغي والمقاومة المسلحة في الأطلس المتوسط وشرقي الأطلس الكبير"، *مجلة الأكاديمية*، العدد 4، سنة 1987، ص. ص.70 – 78.

[4] عمر أمرير: *الشعر المغربي الأمازيغي*، الدار البيضاء، دار الكتاب، (ط1) 1975.

وسأركز في مداخلتي على عنصرين مهمين:
ــ **أولا:** نماذج من بطولات المرأة الأمازيغية عبر التاريخ.
ــ **ثانيا:** نماذج من النصوص الشعرية الشفهية للمرأة الأمازيغية والمقاومة بالأطلس الصغير

أولا: نماذج من بطولات المرأة الأمازيغية عبر التاريخ:

تؤكد الدراسات الأنتروبولوجيا الحالية، المكانة التي تبوأتها المرأة الأمازيغية في مجتمعها على مر العصور، إذ كانت تتمتع بحرية واسعة، وتحضى بمكانة مشرفة تليق بها، ومما يؤكد ذلك أن الأسرة الأمازيغية، هي أسرة أميسية (La famille matriarcale) فكلمة تمغارت أي المرأة تعني الزعيمة أو سيدة القوم ومذكرها أمغار الذي يعني الزعيم أو سيد القوم. ومن الأوصاف التي اشتهرت بها المرأة الأمازيغية: الشجاعة والإقدام والتضحية والدفاع باستماتة عن النفس، والمشاركة في الحروب ومقاومة الغزاة.

وسأسوق أمثلة، احتفظت بها المصادر التاريخية، للمرأة الأمازيغية المناضلة والمقاومة على سبيل المثال وليس على سبيل الحصر:

أ) النساء "الأمازونات" (Les Amazones) بشمال أفريقيا ومعنى الكلمة باللغة الإغريقية النساء عديمات الأثداء. وقد أورد "ديودور الصقيلي" في العصر القديم أسطورة إغريقية تتحدث عن بسالة هؤلاء النساء اللائي حكمن مجتمعهن وتعاطين للأنشطة الحربية وممارسة السلطة وإدارة الشؤون العامة كما حاربن الشعوب المجاورة خاصة الكوركونات و"الأطلنتس" ثم غزون الشرق وآسيا الصغرى حيث هزمن أمام شعب تراس الذي أجبرهن للعودة إلى وطنهن شمال إفريقيا[8].

ب) "تاكَليت دهيا" الملكة الأمازيغية بجبال الأوراس، والملقبة في المصادر العربية بـــ "الكاهنة البربرية" وكانت معروفة بشدة بأسها وقوتها وقد قاومت الرومان ثم

---

[5] للا صفية العمراني، "دور المرأة الأمازيغية في المقاومة ضد الاستعمار من خلال النصوص الشعرية"، *أعمال الدورة السادسة لجمعية الجامعة الصيفية بأكادير* تحت شعار: "تاريخ الأمازيغ"، أيام 21-22-23- يوليوز 2000 بأكادير، ج2، التاريخ المعاصر، اكادير، دار النشر، ص. ص.141 - 160.

[6] محمد مستاوي، "الإطلالة على المرأة في بادية سوس من خلال شعرها وشعر الآخرين عليها"، أعمال الدورة الثالثة لجمعية الجامعة الصيفية بأكادير، التي نظمت تحت عنوان "الثقافة الشعبية" بين المحلي والوطني من 1 إلى 6 غشت 1988 - ص-187، الرباط ، منشورات عكاظ، ص. ص.187 - 192.

[7] محمد مستاوي، "الإطلالة على المرأة في بادية سوس من خلال شعرها وشعر الآخرين عليها"، أعمال الدورة الثالثة لجمعية الجامعة الصيفية بأكادير، التي نظمت تحت عنوان "الثقافة الشعبية" بين المحلي والوطني من 1 إلى 6 غشت 1988 - ص-187، الرباط ، منشورات عكاظ، ص. ص.187 - 192.

[8] احمد سراج، "المرأة في الاسطورة القديمة"، *مجلة أمل*، عدد 13/ 14 سنة 1998، ص. ص. 19- 25.

القائد الأموي حسان بن النعمان فانتصرت عليه وبقيت تحكم وطنها مدة عشر سنوات ليهاجمها حسان بن النعمان مرة ثانية سنة 82 هـ وقضى عليها في موضع يعرف ببئر الكاهنة بجبال الأوراس. وقد أعجب الكتاب الغربيون ببطولاتها فكتبوا عنها روايات تخلد لشجاعتها وبسالتها[9].

ج) فانوبنت الوزير عمر بن ينتان المرابطي: عرفت هذه الفتاة البكر الأمازيغية الصنهاجية ببسالتها الفائقة، في الدفاع عن مدينة مراكش، أيام حصارها من طرف الموحدين ولم تستسلم حتى بعد احتلال مدينتها سنة 541 هـ، بل استمرت، وكانت تقاوم في هيئة رجل ودافعت عن قصر الحجر ولم يدخله الموحدون حتى استشهدت[10].

د) تمكونت بنت سير المرابطي: هذه المرأة الأمازيغية الصنهاجية التي وقعت في أسر الموحدين مع 1500 من النساء الصنهاجيات سنة 535 هـ، وتقدمتهن فطالبت بلقاء الخليفة عبد المومن الكومي فذكرته بأن والدها شفع في المهدي بن تومرت عند علي بن يوسف بمراكش فأطلق الخليفة سراحها لكنها رفضت ما لم يطلق سراح باقي الأسيرات ففعل، ووصلت إلى مراكش معززة مكرمة[11].

هـ) يطو زوجة أمغار رحو بن شحموط: كانت هذه السيدة الأمازيغية السبب في مقتل الضابط العسكري البرتغالي "نونو فرنا نديش" الذي اتصف بكثرة غاراته على دواوير قبيلة دكالة، وفي إحدى غاراته على دوار من أولاد عمران، تمكن من الظفر بغنائم كثيرة، والكثير من الأسرى، ومن بينهم زوجة شيخ الدوار "رحو". ولما عاد الشيخ وجد المغيرين، فبادر إلى مطاردتهم بقواته ونصب لهم كمينا فتمكن من قتل قائد الحملة وفتك بأغلب القوات البرتغالية، فرجع الشيخ بزوجته والغنيمة كلها[12].

---

[9] إذ أصدرت "ماكالي بواسنار" سنة 1925 رواية بعنوان:

Magali BOISNARD, *Le roman de La Kahena d'après les anciens textes arabes,* Paris, édition d'art, H. Piazza. 1925.

وأصدر "بول سيرج كاكون" سنة 1990 رواية بعنوان: "الكاهنة الرائعة":

Paul-Serge KAKON, *kahena la magnifique*, Paris, l'Instant, 1990.

وجعل بطلتها "دهيا" الملكة الأمازيغية الأوراسية.

نقلا عن عبد الحق المريني، "نظرة تاريخية عن المرأة المغربية"، مجلة أمل، عدد مزدوج13/14، 1998، ص116.

[10] ابن عذاري المراكشي، *البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب*، تحقيق ومراجعة، ج. س كولان وليفي بروفنصال، ط. دار الثقافة، بيروت بدون تاريخ ج. 4، ص 28 – 29.

[11] ابو بكر الصنهاجي، المكنى بالبيدق ، *أخبار المهدي بن تومرت وبداية دولة الموحدين*، الرباط، دار المنصور للطباعة والوراقة، 1971، ص. 47.

[12] مارمول كاربخال، إفريقيا، ج 2 ترجمة محمد حجي ومحمد زنيبر وآخرون، الرباط، مطابع المعارف الجديدة، 1984 ص 80- 82 / ديغودي طوريش، تاريخ الشرفاء ص 45 – 68.

و) عائشة بنت الأمير علي بن راشد الحسني، والمعروفة ب: "السيدة الحرة"، وقد تزوجت من القائد أبي الحسن المنظري حاكم تطوان وبعد وفاته تولت حكم هذه المدينة لمدة30 سنة ابتداء من سنة 1529 م ثم تزوجت ثانية بالسلطان أحمد الوطاسي زواجا سياسيا سنة 1541م . وقد اعتنى بها المؤرخون كقائدة للجهاد في تلك الفترة العصيبة، ووصفوها بأنها كانت امرأة شديدة الاندفاع، ميالة إلى الحروب. وممن ترجم لها: محمد بن داوود[13]؛ وكتب حولها بمجلة "هيسبريس" (Hespéris) بحث بعنوان:

''Saida Elhorra: la noble Dame'' (السيدة الحرة: السيدة النبيلة) سنة 1956م. وكتب عنها عبد القادر العافية كتابا بعنوان "أميرة الجبل الحرة بنت علي ابن راشد" تطوان سنة 1989م.

ز) "عدجو موح": هذه المرأة الأمازيغية العطاوية التي شاركت بفعالة في معركة بوكافر شرق الأطلس الصغير فقاومت جحافل الجيوش الفرنسية سنة 1934م وقاتلت ببسالة حتى استشهدت[14]. كما شارك العديد من نساء قبيلتها إلى جانبها في هذه المعركة، وقد أكدت الإستغرافية الاستعمارية على بسالتهن، ووصف الضابط الفرنسي "كاترو "المرأة العطاوية" بأنها كانت تتسلل بشجاعة خارقة لموارد المياه تحت نيران رشاشاتنا، ويسقط أغلبهن لكن الباقيات تواصلن مهامهن البطولية؛ وتحمسن المقاتلين بالزغاريد المدوية، كما يقمن بتوزيع الذخيرة والمؤونة ويأخذن مكان القتلى لتعويضهم، وفي غياب الأسلحة يدحرجن على المهاجمين من قواتنا أحجارا ضخمة تنشر الموت حتى قعر الوادي[15] وهناك أسماء لمقاومات، "كعائشة عبد الله البعمرانية ويطو الزيانية وأخت البطل محمد الحراز التي يقال بأنها اغتالت ضابطا أسبانيا سنة 1927م"[16].

ثانيا: نماذج من النصوص الشعرية الشفهية للمرأة الأمازيغية المقاومة بالأطلس الصغير الغربي:

أنشدت المرأة الأمازيغية قصائد شعرية، دعت فيها لمقاومة الغزاة الفرنسيين والأسبان، وحثت المقاومين المغاربة على التصدي لهم بكل شجاعة وبسالة، ومدحتهم ورثت من استشهد منهم، وهجت الخونة والعملاء بكل الصفات الذميمة. والنصوص التي

---

[13] محمد بن داوود في كتابه: "تاريخ تطوان" ج.1، تطوان، 1375 هـ، ص. 116

[14] صفية العمراني، "دور المرأة الأمازيغية في المقاومة ضد الإستعمار من خلال النصوص الشعرية" ضمن *أعمال الندوة الدولية حول تاريخ الأمازيغ المعاصر (الجزء الثاني)، الدورة السادسة للجامعة الصيفية*، 21 – 23 يوليوز 2000، أكادير؛ دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط 2002، ص. 153.

[15] CATROUX , « Achèvement de la pacification du Maroc », Paris, *Revue politique et Parlementaire* 161 n° 479, 1934.

نقلا عن للا صفية العمراني، مرجع سابق، ص. 145.

[16] محمد، زاد: المرأة المغربية في حركة المقاومة المسلحة، مجلة أمل عدد 13 / 14، ص 193.

سنقدمها لشاعرات أمازيغيات بمنطقة الأطلس الصغير الغربي، واللواتي شاركن في التصدي للاستعمارين الفرنسي والأسباني بالمنطقة.

ففي سنة 1916م جهز الفرنسيون حملة عسكرية يقودها القائد حيدة بن مايس المنبهي، قائد رأس الوادي ومن معه من القادة كالتيوتي والجراري، وانطلقت الحملة من تزنيت نحو منطقة أيكالفن بأيت بعمران، على مشارف قبيلة الساحل. وانتصر المقاومون وقتل قائد الحملة حيدة بن مايس، وتغنت شاعرات أمازيغيات بهذا الحدث، إما واصفات الهزيمة أو مادحات المقاومين. فها هي إحداهن تقول[17]:

ⴰ ⵢⴰⵏ ⵉⵥⵕⴰⵏ ⵍⵎⴰⵔⴳⴰ ⵏ ⵉⴳⴰⵍⴼⵏ,

ⵓⵔ ⵉⵃⵡⵉⵍ ⴰⴷ ⵉⴽⴽ ⵡⴰⴷⵉⴼ ⵉⴳⵙⴰⵏ ⵏⵏⵙ ⴷ ...??,

ⴳⴰⵏ ⵉⵔⵓⵎⵉⵏ ⵣⵓⵏⴷ ⵉⵖⵉⴷⵏ ⴼ ⵉⵏⵙⴰ ⵡⵓⵛⵛⵏ,

ⵉⵛⵛⴰ ⵜⵉⴼⵢⵢⵉ ⵣⵍⵓⵣⵣⵓⵏ ⵉⵍⵎ ⵍⴰⵅⵜⵏ.

الترجمة:

يا من رأى معركة إيكلفن،

لا تنتظر سلامة صحتك،

أصبح النصارى كجديان افترسها الذئب،

أكل اللحم ومزق الجلد وأتلفه.

وقالت أخرى طالبة من ابن حيدة أن يعود ليتفقد مكان المعركة ليرى رأس أبيه معلقا بحبل وجثة مقاتليه فرائسا للوحوش:

ⵉⵡⵉⵙ ⵏ ⵀⴰⵢⴷⴰ ⵓⵔⵔⵉⴷ ⴰⵏ ⵜⴰⵡⵉⵜ ⴰⵢⵜ ⵎⴰⴽ,
ⴰⴳⴰⵢⵢⵓ ⵏ ⴱⴰⴱⴰⴽ ⵉⵣⵉⴽⵔ ⴰⵖ ⵓⴽⴰⵏ ⵍⵍⴰⵏ,
ⵉⵛⵛⴰ ⵡⵓⵛⵛⵏ ⵉⵛⵛⴰ ⵓⴳⴰⵢⵡⴰⵔ ⵉⵛⵛⴰ ⵡⴰⵔⵓⵛ,
ⵉⵛⵛⴰ ⴱⵓⵎⵅⴰⵏⴷ ⵍⵍⵉ ⵊⵊⵓ ⵓⵔ ⵉⵛⵛⵉⵏ ⵍⵎⴰⵢⵢⵉⵜ,
ⴰⵎⵎⴰ ⵜⵓⵎⵥⵉⵏ ⵓⵍⵍⴰⵀ ⵓⵔ ⵜⵏⵜ ⵉⵜⵜⴰⵡⵉ ⵎⴰⴽ,
ⵓⵍⴰ ⵜⵉⴳⴷⴰⵔ ⵏ ⵡⵓⴷⵉ ⵓⵍⴰ ⵜⵉⵙⵉⵜⴰⵏ.

الترجمة:

بن حيدة عد لتسترجع إخوتك،

---

[17] النصوص الشعرية الواردة في المداخلة عبارة عن روايات شفوية لكل من "جمعة أعيضون" مسنة والمرحوم "الحسن أشنيض من أسرير" جمعتها صيف سنة 1991 في مخطوط في ملكيتي.

راس أبيك مازال معلقا بحبل،
أكل منه الذئب والغراب والذلذل،
أكل القنفذ الذي لم يأكل قط الجثة،
أما الزرع فلن يكون غنيمتك،
وكذا قدور السمن والبقرات.

وخاطبت شاعرة أخرى القائد حماد ابن حيدا، وطلبت منه أن يجر أذيال الهزيمة، ويعود إلى موطنه صاغرا وإلا سيكون مصيره القتل كأبيه، فقالت:

ⵉⵡⵉⵙ ⵏ ⵃⴰⵢⴷⴰ ⵔⴰⵔ ⵍⵊⴰⵎ ⵎⴰⴷ ⵏ ⴰⵡⴰ ⵜⵉⵡⵉⵜ,
ⵖⴰⵢⵍⵍⵉ ⵏ ⵢⵉⵡⵉ ⴱⴰⴱⴰⴽ ⴽⴰ ⴰⴷ ⵏ ⴰⵡⴰ ⵜⵉⵡⵉⵜ,
ⴰⵣⴰⵢⵢⵓ ⵏⵏⵙ ⵉⴷⴷⴰ ⴰⴷ ⵉⴱⵔⵎ ⴰⵎⵎⴰⵙ ⵏ ⵉⴼⵔⴰⵏ,
ⵢⴰⵏ ⵉⵃⴰⴹⵕⵏ ⵉ ⵜⴰⵡⴷ ⵉⵡⵉⵏ ⵏⵏⵙ ⵖ ⵓⵥⵉⵍⴰⵍ,
ⵓⵔ ⵉ□ⵀⵡⵡⵉⵍ ⴰⴷ ⵏ ⵉⵣ ⵉⵥⵉⴽⵔ ⴰⴷ ⵢⴰⵔⵓ ⴰⵀⵉⵢⵢⴰⵍ.

الترجمة:

ابن حيدا ادر اللجام، ماذا اغتنمت ؟
ستغتنم ما اغتنمه أبوك،
رأسه حمل ليطوف به بإفران،
يا من حضرت خوفه فوق الجبل،
فلن تنتظر إنجاب الصبيان.

وقد أثارت هزيمة حيدة غضب الفرنسيين وولدت لديهم رغبة في الانتقام، فبعثو بحملة عسكرية تحت قيادة "دولاموط" (DELAMAUTE) حاكم مراكش، هذا الجنرال الذي عزز صفوف قواته بفرق أخرى من الزايور والكوم والقواد الكبار عملاء فرنسا كالكلاوي والكندا في والمونتكي. وانطلقت الحلمة من تزنيت في شهر مارس 1917 م في اتجاه جبال الأطلس الصغير الغربي، موطن قبائل ايت باعمران وايت برابيم ولخصاص؛ حيث تمت المواجهة بين الطرفين في منطقة تيزي وكانت معركة ضارية أجبرت الفرنسيين على الانسحاب والتراجع إلى تزنيت تاركين ثلاثة مدافع وقد وصفت شاعرة من ايت برابيم هذه المعركة بقولها:

ⵕⵚⴰⵏ ⵍⴰⵏⴼⴰⴹ ⵖ ⵜⵉⵥⵉ ⴰⵔ ⵙⵉⵔⵉⵔⵏ ⵉⵙⴰⵏ,
ⴰⵎⵎⴰⵙ ⵏ ⵉⴷ ⵟⴰⵎⵎⵓ ⴱⴰⵟⴰ ⴰⵖ ⴰⵏ ⵉⴽⴽⴰⵜ ⵍⴽⵓⵔ,

ⴰⵔⵔⴰⵡ ⵏⵓⴱⵔⴰⵢⵢⵉⵎ ⵉⴳⴳⵓⵜ ⴰⵔ ⵉⵙⵙⵓⴼⵓ ⴰⵡⴰⵍ,
ⴷ ⵍⴱⴰⵇⵓⵛ ⵎⵏ ⵉⵖⵜⵜⵓⴳⴳⴰ ⴰⵔ ⴽⵉⵖ ⵜⵇⵓⵄ ⴰⵎⴰⵏ.

الترجمة:

تراصت المدافع في تيزي وتصهل الخيول،
وصلت طلقات المدافع حتى منازل اد همو بها،
أبناء أبراييم كثر يوفون بالعهد،
ويقاتلون من الصباح إلى المساء.

ووصفت شاعرة أخرى انسحاب الفرنسيين وتراجعهم، واعتبرته نصرا جديدا لصالح المقاومين فقالت:

ⴰ ⵜⵉⵏ ⵜⵉⵣⵉ ⴰ ⴱⴰⴱⴰ ⵜⵜⵢⴰⵔⴰ ⵜⵜⵔⵙ ⵓⴽⴰⵏ,
ⵖ ⵍⴽⵉⵖⴷ ⵍⵊⴷⵉⴷ ⵓⵔ ⵜⴰ ⵉⴽⴽⵉⵏ ⴰⴼⵓⵙ,
ⵢⵉⴷⴷⵓⵔⵔⴰ ⴷ ⴳⵉⵙ ⵓⵔⵓⵎⵉ ⴱⵔⴰ ⵍⴽ ⴰ ⵙⵙⵉⵃⵔ,
ⵣⵓⵏⴷ ⴰⵀⵔⵓⵢ ⵉⵖ ⵉⴷⴷⴰ ⵙ ⵡⴰⵎⴰⵏ ⴰ ⵍⴰⵚⵉⴼ.

الترجمة:

معركة تيزي يا أبي كتبت وحفظت،
في ورق جديد لم تمسه الأيدي،
تقهقر فيها النصارى بلا شجاعة،
مثل النعاج صيفا ذاهبة إلى الغدير.

ووصفت شاعرة أخرى إحدى المعارك التي دارت بين المقاومين والفرنسيين، وعملاءهم والتي كاد المقاومون أن ينهزموا فيها، وصفتها بأسلوب بلاغي قيم يحتاج إلى الدراسة والتحليل حيث قالت:

ⴰ ⵢⴰⵏ ⵉⵄⴰⵛⵇⵏ ⵉ ⵍⵎⵔⴳⴰ ⵍⵍⵉ,
ⵡⴰⵙⵙ ⵍⵃⴰⵔⴱⴰ ⵔⴰⴷ ⴰⵍⵍⴰⵏ ⵃⴰⵎⴰⵢⵢⵏ !
ⵏⵙⴰⵎⴰⵄⵏ ⴰⴽⴽⵯ ⵉⵔⴳⴰⵣⵏ ⴼ ⵉⵙⴰⵏ ⵍⵙⵏ,
ⴰⵙⵉⴼ ⴰⴷ ⵢⵉⵡⵉⵏ ⵉⴷⴰⵎⵏ ⵏ ⵙⵔⵄⴰⵏ,
ⵉⵏⴰⵖⴰⵏ ⵣⵓⵏⴷ ⵉⵎⴰⴷⴰⵖⵏ ⵉⵖ ⵉⵅⴰⴱ ⵍⵄⴰⵍ,
ⵍⵃⴷⴷⴰ ⵜⴳⴰ ⴰⵊⵍⵍⵉⵊⵊ ⵓⵔ ⵜ ⵉⵏ ⵉⵄⴰⵛⴰ ⴽⵓⵢⵢⴰⵏ,
ⵇⵇⵥⵥⴰ ⵜⴳⴰ ⴰⵍⴳⵎⴰⵛ ⵉⵜⵜⵎⵓⵜⵜⵓⵍⵏ ⴷ ⵜⵉⴽⵉⵡⵉⵏ,

ⵉⵎⵓⴳⴰⵙ ⴳⴰⵏ ⵉⴳⴳⵉⴳ ⵎⵓ ⵉⵙⵍⵍⴰ ⴽⵓ ⵢⴰⵏ,
ⴰ ⵜⴰⵃⵏⴳⵔⵉⵜ ⴷ ⵉⵔⴳⴰⵣⵏ ⵜⵓⵎⵣ ⴰⵊⴰⵜⵏ,
ⵉⵖⵉ ⵜ ⴰⵖ ⴷ ⵓⴽⴰⵏ ⵇⵟⵟⵉ ⵙ ⴰⵢⵜ ⵉⵊⵊⵓⵙ,
ⵔⵓⵔⵏ ⵜⵉⵇⵣⵉ ⵖⵉⴽⴰⴷ ⵎⵎⴰ ⵢⵉⵡⴰⵍⵎⵏ !

يا من حضر معركة يوم الأربعاء سيبكي عامين،

سمح الرجال في خيولهم،

فسال وادي بدم الخيول،

القتلى مثل أكوام المحصود عام الخير،

البندقية اصبحت عصا بلا قيمة،

العمامة أصبحت أفعى بين نبات الدغموس،

انين الجرحى كالرعد يسمعه الكل،

الشجاعة والرجولة بأعلى الجبال استقرت،

تمت نجدتنا بأهل الجنوب،

ردوا الهزيمة نصرا وانتصارا.

وشجعت إحدى الشاعرات المقاومين وطلبت منهم الصمود وذكرتهم بأهداف الاستعمار المتمثلة في استنزاف خيرات البلاد واستغلالها فقالت:

ⵉⵔⴰ ⵓⵔⵓⵎⵉ ⴰⴷ ⴰⵙ ⵏⴰⴽⴽⴰ ⵜⵜⵊⵔⵉⵜⵜ,
ⵓⵍⴰ ⵜⵉⴳⵍⴰⵢ ⴷ ⵡⵓⴷⵉ ⵓⵍⴰ ⵜⵉⵊⵓⵍⵍⵓⵙⵉⵏ,
ⵓⵍⵍⴰⵀ ⵓⵔ ⵏⴰⴽⴽⴰ ⵉ ⵟⴰⵟⴰⵙ ⴰⵎⵔ ⵜⴰⵥⵥⴰⵎⵎⵓⵜ.

الترجمة:

أراد المستعمر أن نؤدي الضرائب،

ونمنحه البيض والسمن والدجاج،

قسما بالله لن نمنحه إلا رصاص بنادقنا.

ووصفت لنا شاعرة من الأطلس الصغير بسالة وشجاعة أحد المحاربين الأمازيغ بأسلوب بلاغي، وخيال شعري حتى جعلت منه بطلا أسطوريا إذ قالت:

ⴰⵄⴰⵊⴰⵢⵜ ⴰⴽ ⵓ ⵎⴰⵊⴰⵢⵜⴰⴽ ⵎⵍ ⵉⵢⵢⵉ ⵎⴰⵏⵉⴽ,
ⵉⴷⵔⴽ ⵓⵔⴳⴰⵣ ⴰⴷ ⵢⴰⴷⴷ ⵉ ⵎⵔⴰⵡ ⵉⵖⵔⵙ ⵉ ⴽⴽⵓⵣ!
ⵉⵙⵙⴽⴷⵓ ⵉ ⵙⵎⵎⵓⵙ ⵍⵀⵉⵏⵜ,
ⴰⵔ ⵉⴹⴹⴰⵢ ⵎⵔⴰⵡ !

الترجمة:

أسألك وضح لي كيف،
استطاع الرجل إسقاط عشرة أعداء !
وذبح أربعة وجرح خمسة،
ومطاردة عشرة !

وقبيل احتلال المنطقة سنة 1934م وقع هناك تحالف بين الاستعماريين الفرنسي والأسباني للقضاء على المقاومين. فجهز الفرنسيون جيشا آخر بقيادة الجنرال "كاترو" وهجم هجوما عاما على الأطلس الصغير الغربي، وفي نفس الوقت قام الأسبان باحتلال مدينة افني وضواحيها لأن معاهدة 1859م قد منحت هذا الإقليم لأسبانيا ووقعت معاهدة لخصاص سنة 1934م ليحدد فيها المستعمرين حدود كل منهما بالمنطقة. وقد وصفت شاعرة الحدث بقولها:

ⴰⵍⵍⵓⵏ ⵉⵏⴷⵔ ⵖ ⵍⵖⵔⵟ ⵉⵊ ⴰⵇⵜⵜⴰⵄ ⵉ ⵙⵓⵙ,
ⴰⵏⵏⵉⵅ ⵉⵏⴷⴰⵍⴰⵟⵏ ⴷ ⴰⵢⵜ ⵍⵄⵏⵏⴰ ⵎⵎⵓⵙⵙⴰⵏ,
ⴰⵀⴰⵏ ⵉⵊⵊⵏⵉ ⵜⵍⵍⴰ ⴳⵉⵙ ⵢⴰⵜ ⵎⵓ ⵇⴰⴽⵓⴽ,
ⴰⵀⴰⵏ ⵉⵙⵍⵉ ⴰⴳⴰⴷⵉⵔ ⵏ ⵉⵖⵉⵔ ⴰⵖ ⵍⵍⴰⵏ,
ⴰⵔⴰⵏ ⵎⵉⴷⴷⴰⵏ ⴰⴷ ⵜⵜⵔⵣⵣⴰⵊⵏ ⵉⵖ ⵉⵍⵍⴰ ⵏⵏⵉⴽⴰⵄ !

المعنى الرمزي: لقد احكم جيش الاحتلال سيطرته على مناطق شمال المغرب، فامتدت عواقب هذه السيطرة إلى مناطق الجنوب، حيث تستعد كل الأطراف للحرب؛ فالمسؤول الفرنسي في مدينة أكادير قد أرسل الجواسيس لينسقوا مع نظيره الأسباني في مدينة سيدي إفني ليتعاونا معا على احتلال الجنوب الذي يستعد سكانه لبدء معارك التحري[18].

[18] عمر أمرير، رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام ط 1، الرباط، 2003 ص 72.

وبعد احتلال المنطقة وإخضاع القبائل المقاومة وجعلها تحت تسيير الحكام العسكريين خوفا من أي تمرد تغنت شاعرة من قبيلة لخصاص رافضة تسلط ضابط مكتب الشؤون الأهلية ببويزكارن، "أوجين ميكل" المعروف ب"بولحيا" فقالت:

ⴳⴰⵏ ⵍⴰⵅⵚⴰⵚ ⵉⵔⴳⴰⵣⵏ ⴰⵢⵍⵍⵉⵖ ⵇⵎⵉⵏ
ⵉⵜⵉⵀⵍ ⵜⵏ ⵓⵇⵓⵎⵉ ⴳⵉⵏ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵜⵉⵃⵇⵅⵉⵏ

خاتمة:

ترسخت صورة المحتل الغازي في الذاكرة الأمازيغية وكذا وجوب مقاومته بكل الوسائل المادية والمعنوية، مما دفع بالعديد من الشعراء والشاعرات إلى التعبير عن أحاسيسهم الرافضة للاستغلال والداعية إلى النضال والمقاومة ودعت المرأة الشاعرة إلى الاستمرار في قرض الشعر لتوقظ به همم الراضخين للاحتلال وتشجعهم على مواصلة الكفاح والنضال حتى نال الوطن استقلاله.

women in ⴰⵃⵡⴰⵛ has really contributed to certain of their emancipation in some districts of Sous. Firstly, it gives them the opportunity to go outside the domestic sphere, to uncover their hair and put cosmetics. Secondly, it gives them a dignified position that they lack in the domestic sphere. Finally, it allows them to express their resistance to male domination that they cannot manifest at home. In fact, it is high time to protect the Berber indigenous popular culture against all that threatens to undermine it (Assid: 1995). Its folklore, as stated by Moukhlis (1996), has a double importance, national and scientific. The national resides in the fact that folklore is part of the cultural heritage of every group which reflects its socio-cultural identity. It has also a scientific importance since it inevitably contributes to enrich the scientific research in anthropology, sociology and linguistics.

References :

AHERDAN, Meriem (2000). *La Force des Célébrations.* Rabat : Marsam.

DWYER, Daisy Hilse (1978). *Images and Self–Images: Male and Female in Morocco.* New York, Columbia University Press.

HOFFMAN, Bernard (1967). *The Structure of Traditional Moroccan Rural Society.* Paris: Mouton & Co., The Hague.

MOUKHLIS, Moha. "Littérature Orale Tamazight: Données Introductives". Tifinagh. Rabat : Taktoul Alwatania, 1996.

RASHIDI, Linda Stump. "Berber Women's Oral Literature". *Revue Internationale de Linguistique, N°9.* Mohamedia : Imprimerie de Fédala, 2002.

- اوبلا، ابراهيم: "إشكالية أمارك بين الاصالة والحداثة". أعمال الدورة الثالثة لجمعية الجامعة الصيفية باكادير، الرباط، منشورات عكاظ، 1996.
- بوزيد الكنساني، احمد: احواش: الرقص والغناء الجماعي بسوس، الرباط، منشورات عكاظ، 1996.
- عصيد، احمد: "بيان ضد الفلكلور" تاوسنا العدد 1 يناير 1995.

because she simply has enough courage to represent physically the other women who suffer from constant oppression, seclusion and marginalization.

In ⴰⵃⵡⴰⵛ ⵏ ⵜⵀⵙⵙⴰⵍⵉⵏ of Imintznrght in Tafraout, women cover their heads and faces with a long shared piece of cloth. This cloth allows women to see men but not to be seen by males. Thus, they sing without being known to the audience. If a female risks uncovering her face during the performance, she will inevitably be accused of being shameless and impudent, which will affect her reputation negatively.

There are also some women who are not allowed to participate in Ahwash and this can be deduced from the term ⴰⵃⵡⴰⵛ ⵏ ⵜⵀⵙⵙⴰⵍⵉⵏ (Ahwash of girls) if compared with the term ⴰⵃⵡⴰⵛ ⵏ ⵉⵔⴳⴰⵣⵏ (Ahwash of men) suggests that all men are allowed to participate in Ahwash but not all women are allowed to. Men have the right to participate during all stages of their lives in Ahwash, being bachelors, husbands, fathers or even grand fathers. Yet, there are some husbands who prohibit their wives from joining the performance. But, widows, divorced women and virgins have the absolute freedom to take part in it.

The fact of their being not allowed to participate in ⴰⵃⵡⴰⵛ makes some of the married women join the performance without being exposed to the spectators. They stand behind the row of female dancers and singers and cite some verses to the woman or women controlling the Ahwash. In so doing, they manifest their challenge and resistance to the authority and oppression of the husband by hearing all that she wants to express uttered by other women.

Conclusion

In this study, I have tried to tackle the social role played by women ⵉⵏ ⴰⵃⵡⴰⵛ ⵏ ⵜⵀⵙⵙⴰⵍⵉⵏ in an attempt to challenge male domination that reign over the Sousi community. It mostly represents this kind of ⴰⵃⵡⴰⵛ as the only musical form in Sous that gives the opportunity to women to express themselves. It also shows that albeit there some women who are forbidden from taking part in ⴰⵃⵡⴰⵛ, they make their voice heard. This shows their strong determination to resist men's tyranny even though indirectly. Therefore, throughout this study, we cannot deny that the performance of

woman. It is the proof through which the woman proves her efficiency. Thus, mothers are highly estimated and seen as the symbol of love and affection. However, if a wife cannot bring children, she would be underestimated. There is irony in the verse since the function of women is not limited in being a good housewife and mother, but they can have many other functions in different fields if they are given the opportunity.

Berber culture has raised generations of women who believed that their true and most important role in society is to get married and have children. Anything short of this role is considered abnormal since motherhood is considered as a natural part of women's life. Since a spinster does not have children, she is viewed as abnormal especially if being married is the norm, and then being a spinster is considered as a violation of the norm. Here are some verses of *oALUoC I tHSSoHEI* that encourages and gives a sense of optimism to spinsters:

o toHHE 8O EEEoXI oOXoX HoO ØΘQ X HCKt8ΘE
To a girl who is not married, be patient to destiny
oOXoX EH 8OΛ S8CKo HoØØ oΛ Oo Λ SoCC ECoH, oKo EELILIH OΘΘE HH8COE
If the husband does not come this year, he will come next year, we only hope a long life

These verses are directed to single girls who are older than twenty years old. These girls are called spinsters in this region. The word spinster if compared with its male counterpart bachelor brings to mind a mental image of a childless and depressed woman longing to be like other "normal" women. However, the word bachelor implies that a man is young, healthy and powerful. It does not have the same negative connotations as that of a spinster. Thus, *oALUoC I tHSSoHEI*, being unable to change the beliefs and mentalities of its tribesmen, it limits itself to shedding light on the sufferings of spinsters.

2-3-2 Resistance behind the Stage

There are some restrictions in *oALUoC I tHSSoHEI* in *toXOOoOt* of *EΛoH8IEΛ EX*, while the *toIEEoCt* tells her verses, she is hidden in a circle formed by other female performers. However, the *oIEEoC* is not hidden. This shows that even though Ahwash gives the opportunity to the woman to express herself, it deprives her of facing the man. Face-to-face confrontation will cause her serious problems. If she is married, she may get divorced

Men say:
ⵍⵊⵏⵜ ⵖ ⵉⴳⴳⵉ ⵏ ⴷⴷⵓⵏⵉⵜ, ⵉ ⵜⵎⴰⵖⴰⵔⵉⵏ ⵜⵉⴳⵎⵎⵉ ⵍⵍⵙⵏⵜ ⴰⵙⵜ ⵉⴳⴰⵏ!
A woman's home is a paradise on earth
ⵓⵔ ⴰ ⴳⵉⵙ ⵜⵇⵇⵄⴳ ⵜⴰⴼⵓⴽⵜ ⵓⵔ ⴰⴳⵉⵙ ⵉⵙⵖⴰⵔ ⵓⵙⵎⵎⵉⴹ!
It shields her from being burnt by sun or frozen by cold

Women reply:
ⵉⵥⵏⵜⴰⴷ ⵖ ⵉⴳⴳⵉ ⵏ ⴷⴷⵓⵏⵉⵜ, ⵍⵃⴼⵉⵜ ⵍⵍⵙ ⴰⵙⵜⵉⴽⴽⵉⵙⵏ!
But, the fire of this paradise on earth makes it undesirable

Throughout these verses, it is clear that women admit that though home is "full of good" and is intended to shield from danger, life is difficult within it. The trouble is caused, not by the home itself, but by what goes in it. A good proof of this is the man's universal absence from it. When they both finish their work outside home either in the fields or elsewhere, the husband seeks entertainment outside home while the wife is sinking under the burden of household load as if, apart from helping men with their work outside home, women are born only to cook, clean, sew, care for children and perform the other tasks commonly associated with housewifehood. Thus, they express their desire to spend beautiful moments outside home by having some amount of freedom to go out, roam and travel with their husbands or / and fathers.

Marriage is of paramount importance in the High Atlas and the Anti-Atlas. Its importance is clearly seen in the early age in which people get married in the region especially girls for its being an institution which provides women with social identity and promotion. Thus, they consider a married woman lucky. Consider the following verses:

ⴰⵔ ⵜⵜⵉⵏⵉⵏ ⵉⵜⵜⴰⵀⵍⵉ ⵎⴰⵢⴳⴰⵏ ⵣⵓⵏⴷ ⴽⵎⵎⵉ, ⵜⵓⴼⵉⴷ ⴰⵔⴳⴰⵣ, ⵜⵓⴼⵉⴷ ⴰⵃⵔⵉⵛ ⵀⴰ ⴰⵔⵔⴰⵡ ⵖ ⵓⵖⴰⵔⴰⵙⵉ!
They claim: Oh girl! No one is like you, you have found a husband, you have found a kitchen and the child is in the way (meaning pregnancy).

This verse is directed to people especially men of this region who are convinced that the only suitable place for women is the kitchen. They claim that it is their province in which they can feel free even though the place is restricted. Motherhood is believed to be the most respectful duty of a

to take their places. If someone does not respond to this information, especially if he is a member of the musicians, he will be deprived of joining the Ahwash since he causes trouble to female performers and to the ⴰⵃⵡⴰⵛ in general.

Even though there is a male ⴰⵔⵢⴰⵙ, there is a ⵜⴰⵏⴹⴹⴰⵎⵜ or at most three ⵜⵉⵏⴹⴹⴰⵎⵉⵏ(female poet or poets) who manipulate(s) the ⴰⵃⵡⴰⵛ, they stand in the middle of the row, improvise(s) verses and change(s) the rhythm without informing or being informed by the ⴰⵔⵢⴰⵙ. Thus, she or they tend(s) to control the dancers and singers being either expert or novice and the ⴰⵔⵢⴰⵙ, who is supposed to control the whole ⴰⵃⵡⴰⵛ, is restricted to the control of male musicians.

As they have freedom to start the Ahwash, female performers have the same freedom to end it after at least a quarter of performance. If they feel tired, they tell some verses that manifest the end of the performance. The content of these verses mainly thanks God who gathers the whole community in that day and sometimes the audience for taking part in the success of the performance.

2-3 Freedom versus Restriction in ⴰⵃⵡⴰⵛ ⵏ ⵜⵀⵢⵢⴰⵍⵉⵏ

2-3-1 - Challenge in ⴰⵃⵡⴰⵛ ⵏ ⵜⵀⵢⵢⴰⵍⵉⵏ

In ⴰⵃⵡⴰⵛ ⵏ ⵜⵀⵢⵢⴰⵍⵉⵏ, women have been given freedom of closing any subject they like. Among the topics they tackle is women's subordination. Their discourse reflects their challenge to man's authority and expresses a particular feminine world view.

Women have the entire freedom and complete right in Ahwash to express all that they want without the interruption of even the ⴰⵔⵢⴰⵙ. Besides the verses that celebrate solidarity between men and women, there are some verses that display women's rebellion against their social situation. Thus, they uncover the image of the bored, sorrowful Berber woman who is fed up with her situation at home. ⴰⵃⵡⴰⵛ ⵏ ⵜⵀⵢⵢⴰⵍⵉⵏ, therefore, does not aim at satisfying the spectator's willing who longs for entertainment, but it intends to make people be conscious of women's sufferings and seclusion. Here are some improvised verses from ⵜⴰⵣⵔⵔⴰⵔⵜ of ⵉⴷⴰⵀⴳⵏⵉⴷ ⵉⵣ in which both men and women converse:

situation which is incompatible with the norms of ⴰⵃⵡⴰⵛ and the district in general be it from a member of the troupe or a spectator.

Its social role is reflected in the fact that the inhabitants of the community gather, exchange information, discuss over important things, reconcile the alienated parts, build other social relationships including marriage and give more freedom to women. For example, females in Idaounidif , a reserved district located in Taroudant, are not allowed to go out if they do not cover themselves. They should wear large clothes that cover the whole parts of the body except their face and hands. They also have to wear a head scarf once they reach puberty. Ahwash, nevertheless, is the only occasion where all girls have the opportunity to dress up, put cosmetics and uncover their faces and hair to be seen by the members of the tribe and to attract the attention of unmarried men. For this reason, a slight difference in clothing between unmarried and married women is exhibited to avoid any misunderstanding within the district such as the act of demanding a married woman's hand for marriage. Thus, the virgin puts the basil and roses around her head, the married woman the basil only and the widow and the divorced woman put no flowers but a band around their heads.

Yet, the most social significant act of ⴰⵃⵡⴰⵛ / ⵜⵉⵢⵢⴰⵎⵉⵏ is the fact of its being the only musical form in Berber speaking-areas of the High Atlas and the Anti-Atlas in which women have the entire freedom to express themselves, their feelings and sufferings before a countless audience. In this context, Oublla (1991) points out that ⴰⵃⵡⴰⵛ / ⵜⵉⵢⵢⴰⵎⵉⵏ is "the only field which gives the Soussi woman the voice to express her opinions bravely in poetry". Actually, it is the unique domain in which women try to make people become more aware of women's social situation by recounting some events that happened to them, talk about their problems, and express their feelings, sufferings, and opinions freely and bravely in front of the entire community without the intervention of anybody.

2-2 Towards a Dignified Position

Women have been given paramount importance throughout the performance of ⴰⵃⵡⴰⵛ / ⵜⵉⵢⵢⴰⵎⵉⵏ. Before the outset of the performance and the emergence of female dancers and singers on the stage, they begin to sing in a disorganized way as a sign of the beginning of the performance. In so doing, they inform the ⴰⵔⵢⴰⵙ, the musicians and the spectators as well

singers in a mixed Ahwash or males or females only in a separate one, and *ⴰⵔⵢⴰⵙ*, the head of the troupe who controls dancers, singers and drummers. Sometimes, he appoints someone in his equivalent efficiency to help him if *ⴰⵀⵡⴰⵛ* is composed of a great number of performers.

Ahwash requires a large number of participants, no fewer than twenty for a simple performance and more than one hundred dancers for a truly successful one. Since such a large group cannot be transported over large distances, each district has developed its own Ahwash in isolation from that of the neighbours. Even though it has the same overall style, it differs mainly in costumes since each tribe displays its own traits. The performance of *ⴰⵀⵡⴰⵛ*, like other musical forms, necessitates several rules. Besides a large number of performers, it emphasizes improvised poetry, dance and drumming. Furthermore, it should not be directed for commercial purposes.

3- *ⴰⵀⵡⴰⵛ ⵏ ⵜⵃⵢⵢⴰⵍⵉⵏ*

There are two types of *ⴰⵀⵡⴰⵛ*, the mixed and the separate. The mixed Ahwash is displayed by a row of male dancers and singers which faces that of female dancers and singers whose function is to repeat all that men say. The separate Ahwash comprises *ⴰⵀⵡⴰⵛ ⵏ ⵉⵔⴳⴰⵣⵏ* (Ahwash of men) and *ⴰⵀⵡⴰⵛ ⵏ ⵜⵃⵢⵢⴰⵍⵉⵏ* (Ahwash of girls), our concern in this study.

3-1 A Step towards the Public Sphere

ⴰⵀⵡⴰⵛ ⵏ ⵜⵃⵢⵢⴰⵍⵉⵏ is not only a form of entertainment but a socially significant act as well. It shares several significant roles throughout different regions. Since the countryside lacks means of entertainment, it is almost the only means of diversion especially for women. It is an occasion to get rid of the pressure of household chores and stress of work outside home in the fields or elsewhere.

It also has a didactic role since it contains a message either a lesson about the human nature or life in general. It denounces vices, extols and encourages virtues by telling a Berber story and deducing its morale in a poetic way or by improvising verses. It can also contain a commentary on a specific situation. For example, an individual, regardless of his / her age and sex, who does not attend the performance with traditional clothes, or a

What characterizes the Sousi woman is that she also heads out to a sacred place, which is the saint's shrine in the evening after finishing her household duties. This open sphere gives the opportunity to women to entertain themselves. Women gather there and form groups that meet on a regular basis to share their personal experience with other women. It is an occasion for a woman to enter in a dialogue and discussion with other women, to gossip, to joke and to tell narratives and proverbs. It is for this reason that the saint's shrine is described by Hoffman (1967) as "a social centre for women." It is thanks to these gatherings that oral tradition still survives among tribesmen being transmitted from old women to younger ones. The oral tradition is perpetuated by these women who inevitably outnumber men who have left the region to work in the cities or abroad.

All in all, the Sousi women in the countryside have more freedom than their urban counterpart. This freedom is clearly manifested in their gatherings outside the private sphere and in their usual movements between the fields. Unlike Arab women, they also have freedom to dance in public when participating in communal dances with men, commonly known by ⴰⵃⵡⴰⵛ.

2- An Overview of ⴰⵃⵡⴰⵛ

Ahwash, which literally means a dance in English, is found in several forms all over the High Atlas and the Anti-Atlas. It is, according to Bouzid Al Gansani (1996), a number of dances sung in Berber in the region of Sous. But, in general, the term Ahwash refers to a collective dance that is sung and played by large and frame drums known in Tashlhit as ⵜⴰⵍⵍⵓⵏⵜ whose plural is ⵜⵉⵍⵍⵓⵏⴰ. Being an important component of the Sousi popular culture, "its rituals vary according to regions" (Ahrdan: 2000). It is usually held on private and public occasions. Private occasions may include marriage ceremonies, baptism and the arrival of home-comers who work outside the region, especially those who work abroad. Among public occasions is the ⵎⵄⵓⵙⵙⵓⵎ[3] and regional as well as national ceremonies.

ⴰⵃⵡⴰⵛ always begins with ⵜⴰⵏⴹⴹⴰⵎⵜ, improvised poetry, whose teller is called ⴰⵏⴹⴹⴰⵎ. The drumming starts after the ⴰⵏⴹⴹⴰⵎ finishes his verses, then, ⴰⵎⵏⵔⵔⴷ, which is known by a slow rhythm, starts. ⵜⵙⵉⵖⵉⵙⵙ comes after ⴰⵎⵏⵔⵔⴷ and is known by a quicker rhythm. The troupe is composed of male drummers, both male and female dancers and

[3] Saintly festival

The Performance of Women in Ahwash

Khadija SKKAL
Chercheur, Rabat

Introduction

My intervention is going to be about the performance of women in Ahwash in the region of Sous[1], a Tashlhit-speaking area in the south of Morocco. This paper is not meant to give an exhaustive study of Ahwash. It only aims to discuss some aspects of ⴰⵃⵡⴰⵛ ⵏ ⵜⵄⵢⵢⴰⵍⵉⵏ (Ahwash of girls) that deals with women. More precisely, I will try to demonstrate how ⴰⵃⵡⴰⵛ ⵏ ⵜⵄⵢⵢⴰⵍⵉⵏ has contributed to a certain emancipation of women in Sous. In this paper, I have depended on data collection based on three major methods. Firstly, I have gathered the majority of it by means of direct observation of several performances of ⴰⵃⵡⴰⵛ in some districts[2] of Sous. Secondly, I have depended on some video-cassettes to focus on the clothes of the performers and on the expressions used in that popular dance. Thirdly, I have adopted the method of asking some performers of ⴰⵃⵡⴰⵛ.

Few studies, indeed, have tackled Ahwash limiting themselves to depicting the dance and its kinds. As to the study of women's performance in ⴰⵃⵡⴰⵛ, it can be said that it is totally absent in this field. This paper, therefore, remains but a general introduction to Ahwash. However, it will attempt to give a general introduction to Sousi women and the term "ⴰⵃⵡⴰⵛ". It will also attempt to explain the significance of ⴰⵃⵡⴰⵛ ⵏ ⵜⵄⵢⵢⴰⵍⵉⵏ, the position of women within it and the frequent topics it tackles by examining ⴰⵃⵡⴰⵛ of Imintnzrght in Tafraout, *ⴰⵃⵡⴰⵛ* of Idaounidif in Ighrm in the region of Taroudant and ⵜⴰⵣⵔⵔⴰⵔⵜ of Idaounidif in which both men and women stand in a dialogic relation.

1- Women in Souss

The woman in the rural areas of Sous, as a physical entity, is not constrained to the house. She leaves it on some occasions such as to visit her family, neighbours and friends as well as to go to the fields and the cemetery on Fridays.

---

[1] Sous is located in the south west of Morocco. The region contains many towns and villages which depend on agriculture، fishing، tourism and handicrafts. People of Sous، Swassa، speak *ⵜⴰⵛⵍⵃⵉⵜ* a variant of Berber.

[2] A district is a division which forms in addition to other districts a tribe. It is known in French as "fraction" and in *ⵜⴰⵛⵍⵃⵉⵜ* as *ⵜⴰⵇⴱⵉⵍⵜ*

Certains voient dans cette expression une exhortation à la fidélité (c'est avec des amants qu'on fixe rendez-vous dans les champs et qu'on couche sur l'herbe) ; tandis que d'autres parlent d'incitation à prendre ses tâches à cœur, à s'adonner au travail avec zèle et à ne pas le casser (ici, il s'agit de couper de l'herbe) par d'incessants repos en se permettant des petits sommes sur l'herbe. Cette deuxième interprétation semble plus probante.

A travers ces chants immémoriaux, exclusivement féminins, auxquels les hommes peuvent tout juste assister en simples spectateurs, les femmes accomplissent donc une tâche qui leur incombe et qui est d'autant plus chargée de sens que ce sont elles-mêmes qui définissent leurs propres devoirs et décrivent aux hommes la conduite à observer.

La joie du mariage ne fait pas oublier la réalité sociale, avec ce qu'elle implique comme sens de l'honneur et du devoir des uns vis-à-vis des autres (notamment entre nouveaux mariés, beaux-parents et voisins). La jeune femme a des obligations à observer vis-à-vis de son époux mais elle ne doit pas se sentir coupée de ses attaches parentales.

Le canal de transmission choisi, le chant, est doté à la fois de la solennité de la circonstance et de l'esprit ludique qui accompagne toujours la musique et la danse, ce qui allège la facture des valeurs transmises et facilite leur assimilation.

La collaboration des autres membres de la communauté, la solidarité du groupe, autre valeur traditionnelle, s'avère nécessaire. En effet, si la fille est éduquée par ses parents selon des principes bien établis, les nouvelles voisines sont prises à contribution : la protection que la maman leur demande pour sa fille (ⵍⵃⴰⵇ ⵍⴽⵯⵏⵜ ⵉⵍⵍⵉ ⵏⵓ, ⴰ ⵜⵉⵎⴰⵣⴷⵓⵖⵉⵏ) leur impose, conformément à la tradition, l'obligation de prendre soin de leur protégée, sous peine de courir le déshonneur, voire la malédiction. Leur devoir consiste à ne pas lui faire prendre ou à la laisser contracter certaines mauvaises habitudes. Si l'ordre de figuration de ces dernières n'est pas toujours rigoureusement le même d'une performance à l'autre, ce sont systématiquement les mêmes habitudes qui sont dénoncées.

La nouvelle mariée est appelée à faire preuve de discrétion, de circonspection et de respect vis-à-vis des voisins, en évitant de leur rendre d'incessantes visites. Nul doute que c'est là aussi le moyen de préserver les secrets et l'intimité de sa propre famille.

La deuxième grande valeur que la maman cherche à inculquer à sa fille est l'humilité. Elle ne doit pas prétendre ni s'habituer à un niveau de vie supérieur aux moyens de sa nouvelle famille. Cela est rendu par l'expression «ⵍⵓⵍⵍⵓ ⵏ ⵜⵄⵓⵔⵉⵏ», littéralement «l'envie des tripes». Tiäurin, pluriel de tadewwart fait référence à un régal de luxe, qu'on ne s'offre normalement que pendant «ⵜⴰⴼⵙⴽⴰ» (L'Aïd El Kébir) ou un jour de fête (baptême, circoncision, mariage…).

Il lui est également prescrit de ne pas s'habituer à couper à chaque fois un morceau du repas collectif et à le mettre furtivement dans la bouche, c'est-à-dire à manger en cachette. Ne pas attendre que la famille soit regroupée pour partager le repas est bien évidemment un comportement égoïste, une attitude mal vue. Mais l'expression «ⵀⵀⵉ, ⵅⵔ ⵙ ⵉⵎⵉ!» s'applique plus généralement à quelqu'un qui ne fait pas preuve de retenue, qui est incapable de se contrôler (non pas seulement devant un met), de résister à une tentation.

L'autre devoir que lui impose son nouveau statut de femme mariée est de se comporter de manière adulte. En effet, l'expression «ⵛⴰⵛⵛⴰ ⵏ ⵓⵅⵓⵏⵓⵏ» se dit de quelque chose qui est facilement accessible, à la portée de la main. C'est généralement aux enfants qu'on met dans le capuchon quelque chose à manger afin qu'ils le trouvent sous la main dès qu'ils en ont envie. Or la nouvelle mariée ne doit pas (plus) se comporter en gamine, être incapable de résister à la faim.

Une autre règle à observer, qui est mentionnée dans ce chant, est de ne pas s'habituer à «ⵉⵄⵢⵓⵔⵏ ⵅ ⵓⵍⵎⵓ», c'est-à-dire à « coucher sur l'herbe ».

éventuellement, de revenir à la maison maternelle si elle ne s'entend plus avec son mari, ne diminue en rien les sentiments maternels à son égard. Si, auprès de l'époux (syntaxiquement désigné par « -ⴰⴽ », à toi), l'épouse venait à devenir «elle», pour la mère -qui parle-, elle est toujours «ⵉⵍⵍⵉ ⵏⵓ » (ma fille, à moi), avec insistance. Nous sommes ainsi invités à nous éloigner de la vision selon laquelle une fille est une charge pour sa famille et la divorcée une tare pour la société. C'est une valeur qu'il convient de souligner et de ne pas oublier, d'autant plus que d'autres visions des êtres et des choses se sont imposées, qui ont déformé ces valeurs traditionnelles. Il est même une tradition, qui constitue la suite de ce chant pour ainsi dire, qui consiste à prendre particulièrement soin de la femme divorcée, en lui donnant les meilleurs morceaux et les meilleurs atours. La divorcée doit devenir plus belle et mieux portante chez ses parents qu'elle n'était chez son ex-mari. En cas d'injustice à son égard, le mari est ainsi frappé de honte et de culpabilité aux yeux de la société.

De son côté, le nouveau marié doit faire preuve du sens de responsabilité et respecter les règles conventionnelles de bonne conduite. En raccompagnant jusque chez ses parents l'épouse avec qui il ne s'entend plus (ⵜⵅⵉⵎ ⴰⵙ ⴷ ⴰⵙⵎⵓⵏ ⴰⵔⴷ ⵉⴷ ⵜⵅⵓⵍⵓ!), il montre par-là que la décision de séparation est sérieuse et qu'elle est prise dans la sérénité. Il est hors de propos de parler ici de répudiation au sens de rejet unilatéral, émanant d'une colère passagère ou d'un coup de tête du mari. La femme est censée accepter la séparation puisqu'elle revient à pieds chez ses parents et ce d'autant plus facilement que l'époux lui aura offert une paire de chaussures supplémentaire, dont elle peut se servir si elle en a besoin[1].

Loin d'être conçu par la famille comme étant un malheur, ce retour est euphorisé à l'avance par le rappel des bienfaits de la fille (qui se chargeait chez ses parents de ramasser du bois, couper l'herbe, puiser de l'eau…). La fille n'est pas seulement utile, elle permet à la vie de continuer en entretenant les éléments vitaux : l'eau, le feu et la nourriture. En énumérant les mérites et les savoir-faire de la fille (on parlerait aujourd'hui de diplômes) pour la rehausser aux yeux de son mari, la maman rappelle en même temps à la fille ses devoirs. Le travail est ce qui met en valeur l'être ; le partage des tâches est une obligation pour la pérennité d'un couple.

---

[2] Richesse de la symbolique de la chaussure : la nouvelle mariée frappe avec sa babouche celle qui veut se marier ; si quelqu'un réussit à dérober la babouche de la mariée‹ il peut exiger ce qu'il veut‹ y compris refaire le mariage ; les chaussures des nouveaux mariés sont le lieu tout désigné pour fixer des amulettes… qui protègent de « ⴰⵙⵙⵓⵔⵅ »‹ de la sorcellerie.

Mettez-la sous votre protection, ô voisines :
Qu'elle ne contracte pas l'habitude de visiter maison après maison ;
Qu'elle ne s'habitue pas aux mets au-dessus de ses moyens;
Qu'elle ne soit pas habituée au « pain du capuchon » ;
Qu'elle n'ait pas l'habitude de « couper et mettre dans la bouche » ;
Qu'elle ne s'habitue pas à s'allonger sur l'herbe!

Si je t'appelle, ô *ⴰⵟⴰⵖⵓⵔ*,
Réponds-moi, dis-moi : « Oui ! »

Ce chant s'ouvre et se ferme sur le thème de la bonne écoute et de l'obligation de réponse. Non seulement c'est une règle de bonne conduite que de s'assurer d'être bien entendu par son interlocuteur, mais c'est aussi une condition nécessaire pour que soient engageants les termes du pacte social que la maman scelle ainsi avec son gendre.

L'évocation des voisines auprès de qui la maman recommande sa fille invite à comprendre que «ⴰⵟⴰⵖⵓⵔ» est chanté dans la maison du nouveau marié. Cependant l'adverbe de direction «ⴷ» (vers ici) employé par la maman dans «ⵜⵓⵖⵓⵍ ⵉ ⴷ» (littéralement: qu'elle revienne à moi, ici) laisse entendre qu'il est chanté (aussi) dans le lieu de résidence de la maman. En effet, c'est pendant la cérémonie du henné que les femmes entonnent ce chant. «ⴰⵟⴰⵖⵓⵔ» signifierait « richesse et bonheur » (ⴰⵙⵏⵟⴰⵖⵓⵔ définit quelqu'un qui est riche, prospère). En tout cas, au travers de ce nom métaphorique, c'est à son gendre que la belle-mère s'adresse. Cette appellation, pudique, délicate et respectueuse sur la qualité des rapports qui doivent exister entre gendre et belle-mère, impose à ce dernier l'obligation d'en être et d'en rester digne.

Cela commence par le respect de l'épouse, à travers un comportement qui ne fait pas de place à la violence physique ou verbale: si la relation ne peut durer faute de séduction (ⵉ ⵎⴽ ⵓⵔ ⴰⴽ ⵜⵃⵣⵉⵟ ⵉⵍⵍⵉ), la séparation est la solution (ⵜⵓⵖⵓⵍ ⵉⴷ ⵉⵍⵍⵉ ⵏⵓ). Le renvoi de l'expression «ⵉⵍⵍⵉ ⵏⵓ» (prononcée «ⵉⵍⵍⵉ ⵏⵓ»), sujet des deux verbes « ⵜⵃⵣⵉⵟ » et « ⵜⵓⵖⵓⵍ », à la fin de la phrase et du vers a pour fonction de souligner la proximité entre la maman et sa fille : le fait d'avoir été mariée et,

ⵎⴽ ⴰⴽ ⵖⵕⵉⵖ, ⴰ ⴰⴱⴰⵖⵓⵕ,
ⵜⵙⵉⴷⵎⵓⵔⴷ ⴰⵏⵓⵖ, ⵜⵉⵏⵉⴷ ⵉ: "ⵏⵄⴰⵎ!"
ⵏⵏⵉⵖ ⴰⴽ, ⵏⵏⵉⵖ ⴰⴽ, ⴰ ⴰⴱⴰⵖⵓⵔ,
ⴰⴷ ⵉ ⵓⵔ ⵉ ⵜⵜ ⵜⴽⴽⴰⵜ ⵉ ⵓⵍⴰ ⵜⵔⴳⵓⵎⴷ ⵉ ⵜⵜ:
ⵉ ⵎⴽ ⵓⵔ ⴰⴽ ⵜⵄⵊⵉⴱ, ⵜⵓⵖⵓⵍ ⵉ ⴷ ⵉⵍⵍⵉ ⵏⵓ,
ⵜⴳⵉⵎ ⴰⵙ ⴷ ⴰⵙⵎⵓⵏ ⴰⵔⴷ ⵉ ⴷ ⵜⴳⵓⵍⵓ!
ⵉ ⵎⴽ ⵓⵔ ⴰⴽ ⵜⵄⵊⵉⴱ, ⵜⵣⴰⵢⴷⵎ ⴰⵙ ⴷ ⵉⴷⵓⴽⴰⵏ!

ⵜⴰⵍⵍⵉⵖ ⴷ ⵉⵙⵙⴳⵎⵉⵖ, ⵜⴷⴷⵓ ⵜⵣⵔⵉ ⵉ...
ⴰ ⵜⴰⵎⴳⵛⴰⵛⵜ ⵉⵏⵓ, ⴰ ⵜⴰⵏⴰⴳⴰⵎⵜ ⵉⵏⵓ;
ⴰ ⵜⴰⵎⴳⵛⴰⵛⵜ ⵉⵏⵓ, ⴰ ⵜⴰⵏⵣⴷⴰⵎⵜ ⵉⵏⵓ!

ⵍⵄⴰⵕ ⵏⵏⴽⵯⵏⵜ ⵉⵍⵍⵉ ⵏⵓ, ⴰ ⵜⵉⵎⴰⵣⴷⵓⵖⵉⵏ:
ⴰⴷ ⵉ ⵓⵔ ⵜⵏⵏⵓⵎ ⵜⵉⴳⵎⵎⵉ ⴷⴷⵖ ⴰ ⵜⴰⵏⵏ;
ⴰⴷ ⵉ ⵓⵔ ⵜⵏⵏⵓⵎ ⵍⵓⵍⵍⵓ ⵏ ⵜⴹⵓⵔⵉⵏ;
ⴰⴷ ⵉ ⵓⵔ ⵜⵏⵏⵓⵎ “ⴳⴰⴳⴳⴰ ⵏ ⵓⴳⵓⵏⵓⵏ”;
ⴰⴷ ⵉ ⵓⵔ ⵜⵏⵏⵓⵎ “ⴱⴱⵉ, ⴳⵔ ⵙ ⵉⵎⵉ!”
ⴰⴷ ⵉ ⵓⵔ ⵜⵏⵏⵓⵎ ⵉⴹⵢⵓⵔⵏ ⴳ ⵓⵍⵎⵓ!

ⵎⴽ ⴰⴽ ⵖⵕⵉⵖ, ⴰ ⴰⴱⴰⵖⵓⵕ,
ⵜⵙⵉⴷⵎⵔⴷ ⴰⵏⵖ, ⵜⵉⵏⵉⴷ ⵉ ⵏⵄⴰⵎ!

Traduction

Si je t'appelle, ô Abaghour,
Réponds-moi, dis-moi: «Oui !»
Je te dis et te le redis, Abaghour,
Ne me la frappe pas et ne me l'insulte pas:
Si elle ne te plait pas, qu'elle revienne ici, c'est ma fille à moi,
Et, jusque chez-moi, accompagne-la ![1]
Si elle ne te plait pas, donne-lui des sandales supplémentaires !

C'est ma fille que j'ai élevée et qui, en partant, m'a laissée...
Ô toi, qui te chargeais pour moi de couper de l'herbe et
d'apporter de l'eau ;
Ô toi, qui te chargeais pour1 moi de couper de l'herbe et de
ramasser du bois !

[1] Ou " faites-la accompagner "

Au niveau du contenu, cet extrait renseigne, à travers les trois registres respectifs du physique, du métaphorique et du moral, sur les traditions, les croyances et la psychologie de la communauté en question.

Le cadre de vie que décrit ce passage est fait de rigoles chargées d'eau, de vignobles aux grappes pendantes jusqu'à terre, de henné, de myrthe, de pigeons... Nul doute que la sauvegarde d'un environnement pareil constitue en soi la première des valeurs.

Les femmes exhortent le nouveau marié à jouir pleinement de ses noces: la guenille de tous les jours doit être remplacée par de la soie, des turbans, des babouches; bref, le vestimentaire doit être complètement changé. Comme un pigeonneau qui change de duvet en devenant pigeon, le célibataire accède à un nouveau statut en se mariant. Bref, la célébration des cérémonies est une obligation qui confine au spirituel, voire au supertitieux.

Le physique et le métaphorique se rejoignent pour donner au comportement du nouveau marié une dimension transcendentale: les babaouches jaunes ne servent plus seulement à chausser les pieds (nus) ou à servir d'atours de fête, elles répondent au désir de ne plus marcher sur terre, de voler. En effet, le nouveau marié devient «aérien»; il ne daigne plus fouler la terre de ses petits pieds (de pigeon). Du même coup, l'univers physique devient métaphore: la montée (trois fois répétée par «ⵓⵍⵉⵏ» et véhiculée par le vocable «ⴰⵣⵍⵍⴰ »), les rigoles, le henné, le myrthe, les grappes de raisin, etc., dénotent une verticalité, dont la limite est représentée par Dieu («ⵔⴱⴱⵉ»). Le passage devient la description d'un véritable Eden dont Dieu est le patron et le nouveau marié l'ange, avec ce que cela implique comme pouvoir de protection, de bénédiction (et de malédiction). C'est en effet un pouvoir qu'on suppose aux nouveaux mariés et c'est une croyance que les générations se transmettent.

Extrait 2 : ⴰⴱⴰⵢⵓⵖ

C'est un chant à travers lequel la maman de la nouvelle mariée donne des conseils à sa fille, exhorte le gendre à observer une certaine ligne de conduite vis-à-vis de son épouse et recommande sa fille auprès de ses nouvelles voisines. Cette tradition, que se transmettent des générations depuis des temps immémoriaux, est encore en vigueur de nos jours.

ⴰⵏⵏⵉⵖ ⵢⴰⵜ ⵜⵓⵔⴳⵯⴰ ⵜⵓⵡⵢ ⵉⵖⵉⵔ
ⴰⴷ ⵜⵙⵙⵉⵡ ⴰⵖⴷⴷⵓ ⵏⵏⴽ, ⴰ ⵍⵃⵏⵏⴰ;
ⴰⴷ ⵜⵙⵙⵉⵡ ⴰⵖⴷⴷⵓ ⵏⵏⴽ, ⴰ ⵕⵕⵉⵃⴰⵏ;
ⴰⴷ ⵜⵙⵙⵡⴰ ⴷⴷⵡⴰⵍⵉⵏ ⵏ ⵡⴰⴹⵉⵍ
ⴰⴷ ⵉⵙⵉⵍⵡ ⵉ ⵓⵣⵔⵓⵔ ⴰⵔ ⴰⴽⴰⵍ.
ⵓⵍⵉⵏ ⵉⵊⵔⴳⴰⵏ ⵙ ⴰⵊⵓⵍⵍⴰ;
ⵓⵍⵉⵏ ⴰⵡⴷ ⵡⵉⵏⵓ ⵙ ⵕⴱⴱⵉ;
ⵓⵍⵉⵏ ⴰⵡⴷ ⵡⵉⵏⵏⴽ, ⴰ ⵎⵓⵎⵎⵉ.

Traduction

Renforce-toi, sois plus forte !
Renforce-toi ! Sois plus forte encore
Et encore, pour moi, prospérité !
...
Dépose la guenille, revêts-toi de soie !
Le pigeon a changé d'habits,
[Il a pris] des habits qui sont de vrais habits.
Nouveau marié, homme aux turbans,
Homme aux petites babouches jaunes !
Il ne daigne pas marcher sur le sol.
J'ai vu une rigole à travers la pente aménagée
Pour arroser ta tige, ô henné;
Pour arroser ta tige, ô myrthe;
Pour qu'elle arrose toujours les plants de vigne,
Afin que leurs grappes pendent jusqu'à terre.
Les protections se hissent haut dans le ciel;
Les miennes aussi sont montées vers le Seigneur;
Les tiennes aussi, fiston, se sont élevées.

Les deux premiers vers permettent de dire que «ⵡⴰ ⵔⵔⵓ !», nom communément donné à ce chant à cause de son ouverture, est composé du vocatif «(ⵡ)ⴰ» et du verbe «ⵔⵔⵓ» (impératif, 2ème personne du singulier), qui signifie ajouter, doubler, renforcer. Il serait à l'origine «ⵇⵔⵔⵓ!», c'es-à-dire «sois fort au travail !», d'où le nom d'agent « ⵉⵎⵇⵔⵔⵉ », qui se dit de quelqu'un qui est capable, efficace au travail. Le nom de «ⵇⵉⵔⵔⵓ» par lequel les Ait Sedrat, par exemple, désignent ce chant est ainsi plus proche de la racine verbale. Quoi qu'il en soit, l'incitation au travail est donc la première valeur que ce distique évoque, même indirectement.

Chants féminins et transmission de la culture amazighe

Aziz **Kich**, IRCAM, Rabat

En analysant des chants comme *«ⵡⴰ ⵔⵔⵓ !»*, «ⴰⵟⴰⵖⵓⵔ» et *«ⴰⵣⵏⵣⵉ»*, entre autres, qui sont exclusivement féminins et qui sont liés à un événement décisif de la vie, à savoir le mariage, on peut voir comment nos mères et sœurs ne sont pas seulement les gardiennes des valeurs traditionnelles de la communauté, mais qu'elles assurent aussi la transmission d'un savoir-dire et d'un savoir-faire qui, sans elles, disparaîtraient à jamais. C'est en même temps l'occasion de procéder à une évaluation critique des dimensions culturelles ainsi transmises et de l'efficacité du canal de transmission utilisé.

Le contexte de cette contribution ne permettant pas de reproduire les chants en question dans leur totalité, il ne s'agira dans ce papier que de deux courts extraits interrogés anthropologiquement par un littéraire.

Extrait 1 : «ⵡⴰ ⵔⵔⵓ / ⵡⴰ ⵔⵔⵓ! »

«ⵡⴰ ⵔⵔⵓ !», ou «*ⵀⵉⵔⵔⵓ*» selon d'autres prononciations, est chanté par la majorité des communautés qui habitent le Sud-est du Maroc central (Ait Merghad, Ait Atta, etc.) Il se chante lors de la cérémonie d'application du henné aux mains et aux pieds des nouveaux mariés. C'est l'apanage des femmes, qui se partagent en deux groupes pour se répondre et se relayer dans le chant. A travers cette poésie, elles mettent surtout en relief l'importance de la cérémonie et en louent la valeur. Elles font aussi des souhaits et des prières pour le bonheur des nouveaux mariés.

ⵡⴰ ⵔⵔⵓ ! ⵡⴰ ⵔⵔⵓ!
ⵡⴰ ⵔⵔⵓ, ⵡⴰ ⵔⵔⵓ, ⴰ ⵡⴰⵢⴹ
ⴰ ⵡⴰⵢⴹ, ⴰ ⵃⴼⴰⴳⵉⵔ, ⵣⴰⵔ ⵉ!
...
ⵙⵉⵔⵙ ⴰⴷⵓⵔⵟⴰⴼ, ⴰⵖ ⴼⴷⵔⵉⵔ!
ⵉⴳⴼⴼⵊ ⵓⵜⵟⵉⵔ ⵜⵉⵎⴼⵙⴰ,
ⵜⵉⵎⴼⵙⴰ ⵍⴰ ⵉⴳⴰⵏ ⵜⵉⵎⴼⵙⴰ.
ⴰ ⵉⵙⴼⵉ, ⴰ ⵟⵓ ⵜⴰⵃⵎⴰⵎⵉⵏ,
ⴰ ⵟⵓ ⵜⴽⵓⵔⵟⵢⵉⵏ ⵜⵉⵡⵕⴰⵖⵉⵏ!
ⵓⵔ ⵉⵔⴹⵉ ⴰⴷ ⵉⵜⵜⴰⴽⴼ ⴰⴽⴰⴼ.

Au terme de cette présentation, serait-on en droit d'avancer l'hypothèse stipulant l'existence d'un code spécifique fait par les femmes et pour les femmes amazighes, et qui leur permet de se parler entre elles, de leur intimité, de leur sexualité et de leurs sentiments profonds; ceci, dans un vocabulaire reflétant leur vie quotidienne et leur propre vision du monde, avec une grammaire respectant scrupuleusement la norme mise en place.

Bibliographie:

BASSET, A.(1963), *textes berbères du Maroc (parler des Aït Sadden),* imprimerie nationale, Paris, librairie orientaliste Paul Geuthner.

BOUOUD, A.(2004), *évolution ou écart: l'accompli narratif,* standardisation de l'amazighe, CAL-IRCAM, Rabat.

BOUOUD, A. (1990), *grammaire et syntaxe d'un parler berbère .Aït Sadden (Maroc),* doctorat de linguistique, Inalco, Paris.

SEARIT, S.(1993), « le tatouage chez la femme berbère marocaine (dessins) », *études et documents berbères,* n° 10, 1993, pp 31-45.

شفيق، محمد (1999)، الدارجة المغربية: مجال توارد بين الأمازيغية والعربية، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة "المعاجم"، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.

scientifiques, une description botanique, une composition chimique et pharmacologique afin de faciliter l'utilisation thérapeutique.

- les bijoux: comme la fibule, le bracelet, les boucles d'oreille, la chevillière ont des fonctions diverses:
    - sociale: ils définissent et distinguent le statut social de la femme qui les portent,
    - économique: selon les saisons agricoles, ils peuvent être capitalisés ou décapitalisés,
    - magique: ils protégent, en tant que talisman, contre les mauvais génies (exemple de la main de Fatima ou lxmissa).

- la poterie: cet art de terre est très lié à l'activité féminine: seules les femmes possèdent la dextérité et l'habilité pour fabriquer les poteries destinées aux besoins domestiques comme les anaphores, les plats, les marmites ...La matière, servant à confectionner les ustensiles et les meubles pour la décoration, est faite à partir de l'argile, de la terre ocreuse, de la laque et du bitume.

- la tapisserie: le tissage est considéré comme l'œuvre exclusive de la femme; elle confectionne les djellabas, les couvertures, les tapis où on retrouve toute la symbolique amazighe, à l'exception de la représentation de l'être humain.

- la vannerie: la femme excelle aussi dans la confection d'articles tressés à l'aide des brins d'osier , de jonc , du palmier nain pour fabriquer les nattes, les sacs, les chapeaux .... .

- Les huiles de message: on note l'utilité de l'arganier et de l'olivier et leurs propriétés diététiques et médicinales.

V- CONCLUSION :

Le tatouage, le henné, le tifinaghe constituent des formes d'une communication simple et variée dans sa dimension et sa combinaison; ces différents canaux sont l'expression d'un art véritable et créatif, et d'un héritage qui fait partie de la culture amazighe en particulier, et de la culture marocaine en général. Ces formes méritent d'être conservées et collectionnées dans des lieux construits à cet effet pour les transmettre à des générations futures.

l'utilise à la fois comme parure de séduction et d'embellissement qu'elle porte sur une grande partie du corps.
Ses symboles et ses motifs sont essentiellement floraux, avec une référence à la tradition arabe; on retrouve souvent les formes suivantes: le cercle, le point, le croissant lunaire, le triangle ... .
Le henné est apprécié pour ses propriétés odorantes, ses valeurs médicinales et ses vertus thérapeutiques, il est l'arbre du paradis dans l'imaginaire populaire. On lui reconnaît la possibilité d'être un colorant corporel et capillaire tout en étant un fortifiant pour les cheveux, le cuir chevelu et la peau.
Il est conçu pour être indiqué comme antiseptique, détruisant les bactéries ; antisudoral pour combattre la transpiration excessive, et antifongique pour traiter les mycoses –champignons -.

IV- Structures esthétiques : on se limitera ici à inventorier certaines pierres et plantes médicinales utilisées, par la femme amazighe, dans les soins corporels.

- le maquillage:
  - le gassoul, sorte d'argile qui fait office de champoing,
  - le khol, poudre d'antimoine, pour le maquillage des yeux,
  - le souac, écorce à mâcher, pour colorer les lèvres et les gencives,
  - hammou tan-tan, poudre obtenue à partir de l'argile rouge –la brique -, pour colorer en rouge les jougs ; il fait office du fonds de teints.

-la phytothérapie: elle se fait par infusion ou décoction, on relève quelques plantes avec leurs caractéristiques bienfaitrices:

* feuilles de basilic: calmant et digestif,
* têtes de camomille: apéritive et antalgique,
* écorce de canelle: tonifiante et stimulante,
* feuilles de menthe: digestive et tonique du système nerveux,
* feuilles de persil: stimule la circulation sanguine,
* feuilles de verveine: sédatif,
* d'autres plantes officinales comme le marrube «marrioua», l'aunée « makaraman», le sainbois «alzzas», participent à la cosmétique et au bien-être de la femme amazighe.

En matière de recherches en lexique amazighe, il faut noter l'absence quasi-totale d'une base de données des plantes médicinales: aromatiques, alimentaires et toxiques, avec une liste de noms

III-Srtuctures symboliques et sémiologiques :

a- Tifinaghe : l'écriture Tifinaghe a une graphie aux formes géométriques simples, présentée comme des lignes rectilignes et rondes ; et des fois , avec des barres , des cercles et des points: O «r» , I «n», ◦ «a»; ce sont encore les femmes qui transmettent cette forme d'écriture à travers des supports très variés: le tatouage, les motifs du henné, les tapis, les bijoux, la broderie, la poterie ..., c'est-à-dire, l'art amazighe.

b- Le tatouage : est une écriture symbolique gravée sur et dans la chair de la femme ; il est pratiqué dans la société amazighe, malgré son interdiction par la loi coranique ; cette restriction religieuse a été palliée en substituant au tatouage, progressivement, le henné; on attribue au tatouage deux fonctions principales: l'une est protectrice, l'autre est esthétique.

- la fonction protectrice comporte au moins trois dimensions:
    - magique: le tatouage sert de lien direct entre le support corporel (i-e la peau) et les puissances extra-naturelles et maléfiques en préservant son porteur des mauvais esprits et de la malchance
    - médical : ses bienfaits est d'être préventif, prophylactique et curatif.
    - identitaire: le tatouage confère à son porteur la marque de son identité tribale et son appartenance clanique.
- la fonction esthétique considérée le tatouage comme ornement et symbole d'un érotisme suggestif où chaque trait, chaque cercle, chaque motif a une lecture.

Sur le front, il rapproche et allonge les sourcils ; il masque les imperfections du visage en s'attribuant le rôle d'un fonds de teints.
Du menton au coup, il dissimule les rides comme le fait un anti-rides .Jusqu'aux seins ou au nombril, il suggère des voluptés cachées. Sur le visage, il fait office d'un masque érotique.

c-le henné: l'art du henné est un mode de transmission d'un savoir culturel et symbolique, il fait partie intégrante de la vie traditionnelle des sociétés qui le pratiquent. Sa particularité est de véhiculer un double langage : celui de la séduction et de la magie à travers les différents rituels. Il s'est développé par les soins de la femme qui

sa mélodie, son rythme, et ses sonorités anesthésisissent l'enfant et le préparent au sommeil .la voix demeure le moteur essentiel créant des liens affectifs entre la mère et l'enfant.
La berceuse, en plus de son contenu sociologique, psychologique et éducatif, elle se présente comme un monologue intérieur de la mère évoquant sa situation, ses souvenirs et ses aspirations devant un nourrisson qui ne maîtrise pas encore la langue de l'adulte et les rouages de la société restreinte où i l est tenu vivre.
Exemples:

- ⴰⵜⴰⵙ ⴰⵜⴰⵙ ⴰ ⵎⵉⵎⵎⵉ (amazighe)
- *nanni nanni yak annum* (arabe)
- *ninni ya moummou* (arabe)
- *ninna nanna*(italien)
- *nana nana*(portuguais)

- Le conte : les contes de fées et autres contes populaires sont le plus souvent le fait des femmes qui, traditionnellement, les transmettent de génération en génération; patrimoine réservé et conservé par les femmes qui ont pour rôle, outre de sauvegarder et de propager cette tradition orale, mais aussi de composer, de relater et de créer de nouvelles histoires. Elles sont des artistes comparables à nos aèdes et aux troubadours.

- les proverbes : comme, les contes, les berceuses, les devinettes, les proverbes font partie de cette culture orale, précieusement, conservés dans la mémoire collective et transmises ensuite, de génération en génération, par les femmes. En plus de sa valeur socioculturelle, le proverbe demeure un outil pédagogique efficient pour enseigner la langue amazighe.

Exemple:
ⵉⵛ ⴷ ⵜⴰⵡⵉⵜ, ⴰ ⵉⵅⵃⴰⵍ ⵣⵣⴰⵡⵉⵜ «en donnant plus qu'il n'en faut , on se ruine».

A la lumière de ce qui vient d'être dit, on doit reconnaître à la femme amazighe sa modeste

Participation au renouvellement du lexique et à l'effort entrepris pour la création, l'extension du sens attribuée aux nouvemots. (nouveaux mots ?)

Exemples:

-ⵜⴰⵔⴷⴰ : -action de laver, lavage.

- une indemnité versée au mari trompé par sa femme,
- règles menstruelles.

-ⵅⵉⵙ ⵜⴰⵔⴷⴰ: veut dire une femme qui a ses règles.

- ⵜⵉⵏⵉⵜ (pluriel.ⵜⵉⵏⵉⵜⵉⵏ) son étymologie renvoie à la reine - déesse tannit (M.Chafiq.p.83). Ainsi, de la fertilité et de la fécondité, le mot a évolué pour exprimer l'envie et tout spécialement l'envie de la femme enceinte.

le langage enfantin, ⴷⴰⴷⵓⵛ «marcher», ⵜⴰⵃⵜⵜⴰ «porter sur le dos», ⴷⵉⴷⴷⵉ «plaie».

Pourquoi donc la femme ne peut-elle prononcer les mots des registres sexuel et argotique qui sont de création, essentiellement et purement, masculine?

1- peut-être, parce que la femme est tenue responsable de la transmission de la langue maternelle, cette langue qu'elle veut être normée, purifiée et standardisée; et de la sauvegarde des valeurs sociales, culturelles et éducatives qu'elle passe à sa progéniture.
2- de même, les attentes morales sont plus fortes et plus coercitives à l'égard de la femme, ce qui la pousse à utiliser des formes de prestige, socialement, marquées.
3- le respect des tabous, le maniement de certaines figures de style, comme l'euphémisme, et le recours au langage châtié, constituent les composantes de la structure de la politesse d'une société; ce qui implique que la femme est censée être plus polie que l'homme.

c-quelques genres de la litterature orale: à côté des plaintes funèbres, des nénies, des danses et chants de mariage, il existe d'autres pratiques à caractère oral:

- la berceuse: domaine lié, étroitement et quasi-exclusivement, à la sphère féminine; elle est le fait de bercer et de calmer le nourrisson; elle est, aussi, le reflet de l'histoire et de la culture des sociétés où elle est en usage: ses formes, ses strophes, ses refrains, ses onomatopées,

et donc ne pourrait pas l'appeler de son propre prénom, afin d'opérer probablement une distance sociale la séparant de l'homme.

Ainsi, la femme amazighe arrive soit à restreindre de plus en plus le vocabulaire, soit à le renouveler, elle use des figures telles que la métaphore, l'atténuation et l'allusion. La dimension sociale apparaît dans la transformation et la charge sémantique qu'on attribut, quelquefois, aux mots par bienséance et pour être en conformité avec les usages. Il n'est pas convenable de parler en société d'actes réputés grossiers ou déshonnêtes, il est recommandé d'éviter l'utilisation des mots et des expressions bannis et exclus du vocabulaire des gens bien élevés.

Le verbe ⴱⵛⵛ «uriner, pisser» n'est pas en usage dans la bonne compagnie, il a été remplacé par ⴱⵡⵍ_«uriner» qui est moins vulgaire et moins choquant que son homologue amazighe ; la racine ⴱⵛⵛⴰ, ⴰⴱⵛⵉⵛ, renvoie au sexe de l'enfant avant la circoncision (M.Chafiq); de même que pour le lieu de pisser, on lui a préféré des termes comme لميضا

Ou لمابيت ; l'emprunt à une langue étrangère, en l'occurrence l'arabe, atténue plus ou moins la brutalité de la chose qu'on veut exprimer; il joue ainsi le rôle d'euphémisme. Le vocale ⴷⵡⴰ «médicament» est victime des images qu'il évoque comme la piqûre, la nausée, la douleur, la maladie… il y a eu tendance à le remplacer par son synonyme ⴰⵙⴰⴼⴰⵔ, moins pénible, plus discret et qui n'inquiète pas le patient , ni le terrorise.

L'imaginaire populaire a beaucoup alimenté le registre des tabous concernant les animaux – investis de pouvoirs magiques -, les lieux et les matières inspirant la peur et dont la transgression entraîne un châtiment surnaturel comme le cas du hibou, du corbeau, du singe, du cimetière, de la cuisine, de la suie et des cendres.

Il en a été de même pour les jurons , les expressions blasphématoires , et le registre sexuel qui constituent un corpus important des tabous linguistiques, les plus employés par les hommes et qui sont malsonnants et mal-ressentis dans la bouche d'une femme. (ex: ⴰⵇⴱⵓ désigne métaphoriquement le sexe de la femme, ⵣⵟⵉⵣⵉ, issu de ⵣⵟⵓⵟ, ⴰⵣⵟⵉⵟ, est défini comme le coureur de jupons.

- Pour ce qui est des défauts et des infirmités physiques, c'est le domaine le plus exposé aux interdits comme ⴰⵎⵊⵊⵓⴷ, ⴰⵄⵔⵄⵓⵔ ⴰⵅⵉⵣⵓⵏ, ⴰⵣⵍⵎⴰⵄ… pour ne citer que ces mots; ajouter à cela des interdits d'ordre religieux, rituel et magique qui se sont étendus à la mort, l'amour, le désir, la sexualité, les odeurs corporelles et les excréments.

A ce moment là , ses parents entouraient Y.Hammou; il lui ont égorgé une poule, elles lui ont préparé la bouillie de l'accouchée, elles ont fait ceci....

Khadija pile du henné, lui en met aux mains et à la tête; elle lui met de l'antimoine aux yeux, elle prend les vêtements et les chiffons (de l'accouchée) et les lave.

On relève donc des formes à l'accompli (ⵍⵍⴰⵏⵜ, ⴷⵓⵔⵏⵜ ,) , des formes à l'aoriste (ⵢⵏⵜ ⴰⵙ , ⵢⵏⵜ , ⵜⵢⴰⵙ , ⵜⴰⵙⵢ) et des formes homonymes accompli-aoriste (ⵖⵔⵙⴰⵏⵜ ⴰⵙ , ⵜⴽⴽⵔ , ⵜⴷⴷⵣ , ⵜⵙⵉⴽⴽ)

La forme de l'aoriste est encore attestée dans quelques contextes de chants où le verbe prend une valeur optative ou injonctive.

(B.154) ⴰⴽ ⵉⵢⵢ ⴷ ⴰⵡⵜⵓⵍ , ⵢⵉⵢⵉ ⴷ ⵍⵃⴰⵣⵣ
...qu'il te transforme en lapin et moi en faucon. (A.Bououd)

<u>b-le lexique :</u> avant de traiter de la question des tabous linguistiques, il est légitime de poser certaines questions :

- quelle est l'image de la femme que nous renvoie le système linguistique d'une communauté donnée ?
- quelles sont les différences qui opposent le discours des femmes et celui des hommes ?
- quelles explications peut-on donner à la discrimination sexuelle à travers la langue?

Dans toutes les langues du monde, il y a des mots et des expressions qui sont frappés d'interdiction ou de tabous, et se trouvent exclus de l'usage commun de la langue. Ce sont alors des mots ou des expressions sur lesquels on passe sous silence par pudeur ou par crainte.

Il y a. aussi des tabous qui sont appliqués plus qu'aux femmes qu'aux hommes, et il y en a aussi ceux qui témoignent des traces de la mutilation de la parole de la femme.

La femme, dans certaines tribus amazighs (Aît Sadden, Aït Hdiddou), n'a jamais essayé de prononcer le nom ou le prénom de son mari; comme substitut, elle emploie en adresse indirecte: ⴰⵔⵢⴰⵣ «homme», ⴰⵔⵢⴰⵣ ⵉⵏⵓ «mon homme, mon mari»; ou bien, le prénom du fils aîné, ou alors le vocatif neutre ⵀⴰⵡⴰ « celui-là»; tandis que les hommes appellent leurs femmes par leurs prénoms. S'agit-il du respect ou de l'inégalité des sexes? C'est pourquoi la femme ne pourrait pas considérer son époux comme son égal

Le langage de la femme amazighe: structures linguistiques symboliques et esthétiques

Ahmed **Bououd**
Faculté des lettres, Ain Chock, Casablanca

<u>I- Introduction</u>: La femme amazighe participe, de prés ou de loin, à la vie symbolique de sa communauté: fêtes, cérémonies de noces, de mariages, les funérailles …. ; elle est:

- le vecteur essentiel dans la sauvegarde de la langue et de la reproduction de la culture amazighes. Chaque individu, depuis son jeune âge, pour construire un «monde représentationnel» puise dans les légendes, les coutumes, les croyances, les habitudes qui lui ont été légué par la mère, dans ce sens, on parle de la langue et de la culture maternelles pour mettre l'accent sur le rôle prépondérant de la mère dans la formation et la constitution de l'identité de son enfant.
- la transmmetrice des significations, symboles, valeurs qu'elle attribue aux objets, aux choses et à la connaissance du monde qu'elle fait passer à son enfant. De là, la mère assu–me des fonctions sociale, éducative et historique consistant à prendre en charge la préservation de la culture et de la langue qu'elle inculque aux générations futures.
- la porteuse de valeurs gardiennes de repères identitaires, génératrices de nouveaux modèles et de nouvelles formes d'existence dans la société.

<u>II- Structures linguistiques</u>: la femme amazighe a contribué au conservatisme de certaines formes linguistiques, menacées d'extinction, c'est la cas de l'aoriste enchaîné dans une structure narrative.

<u>a- la morphologie</u>: à propos de la morphologie verbale, il faut noter l'usage de l'aoriste enchaîné et sa survivance dans les récits narratifs en tamazight .Dans un passage des textes des aït Sadden (A.Basset) , on constate la présence des thèmes de l'aoriste , au lieu des thèmes de l'accompli très fréquents chez les locuteurs de la jeune génération .

(321) ⵇⵇⴰⵏⵜ ⵉⵔⵜ ⵇⴰⵀⵇ ⵍⵙ ⵇⴰ ⴷⵓⵔⵏⵜ ⴰⵙ ⵉ ⵢⴰⵎⵏⴰ ⵀⵎⵎⵓ, ⵖⵔⵙⵏⵜ ⴰⵙ ⵉ ⵢⵓⵜ ⵏ ⵜⵄⵓⵇⵇⵓⵙⵜ, ⵢⵏⵜ ⴰⵙ ⴱⵉⵏⵙⵙⵉⵙ, ⵢⵏⵜ … , ⵜⴽⴽⵔ ⵅⴷⵉⵊⴰ, ⵜⴷⴷⵣ ⵇⴷⵍⴰ, ⵜⵢⴰⵙⵜ ⵉ ⵉⵄⴰⵙⵙⵏ ⴷ ⵉⵅⵄ, ⵜⵢⴰⵙ ⵜⴰⵣⵓⵇⵜ, ⵜⴰⵙⵢ ⵉⵃⴱⴰⵍ ⵍⵙ ⴷ ⵉⵛⵔⵡⵉⵟⵏ, ⵜⵙⵉⴽⴽ ⴰⵙⵏ ⵙⵙⴰⴱⵓⵏ.

Bibliographie d'ouvrages cités dans le texte :

ALAHYANE, Mohamed (2004), Etudes Anthropologiques en Anti-Atlas Occidental , Rabat, éd. IRCAM.
BOURRAS, A. (1991), Rabat , ed.AMREC.
BOUKOUSS, A. (s. d.), « l'immigration des Soussi » in *BESM*, N° 135, Rabat, pp. 71-90.
JUSINARD (1930), « Poème chleuhs recueillis au sous », Paris, éd. Ernest Leroux.
KHAI-EDDINE, M. (1973), Le déterreur, Paris, éd Seuil.
LAOUST, E. (1918), Etudes sur le dialecte berbère *des Ntifa*, Paris , éd Ernest Leroux.
LEVISTRAUS, C. (1973), Anthropologie structurale II, Paris, éd. Plon.

de familles coexistent au sein de la communauté rurale de l'aire tachelhit. Les mouvements convergents de forces sociales multiples favorisent, puis défavorisent selon la conjoncture économique, ou le rang social, la primauté d'un type sur l'autre. Mais, en s'effaçant, les formes préexistante ne disparaissent ni totalement, ni à la même vitesse selon les strates de la société.

TABLEAU RESUMANT LA VERSION DE Omar AHROUCH ET CELLE D'Emile LAOUST

Version O. AHROUCH	Version E. LAOUST
Une fée + enfant avec sa mère	5 fées + enfant avec sa mère
Fqih dicte ruse pour capter fée. Initiation à la vie conjugale: Echec socialisation. Impossibilité de s'identifier au à cause de son absence	idem
Mère demeure dans l'ignorance de la capture Amour dans le secret.	idem
Satan avertit la mère de la présence de la fée. La mère détruit les 7 portes. Séparation partielle.	Poule boiteuse trouve la clef. Séparation partielle
La fée punit un innocent. Elle attend son retour pour partir.	idem
Rupture partielle. Lien symbolique: bague signe de fidélité autre que sexuelle. Absence de: grossesse.	Rupture partielle. Lien symbolique bague + grossesse de la fée.
Rupture du lien qui unit Hammou à sa mère. Cordon ombilical psychologique presque coupé. Maturité et héroïsme d'un adulte. Sacrifice.	idem
L'aigle nourrit ses enfants .	idem
Hammou retrouve la fée. Bonheur.	idem
Interruption du bonheur lors d'une fête sacrale.	idem
Mort de Hammou.	idem

qu'en pensent nos psychologues -une mauvaise liquidation de la problématique œdipienne, à cause de l'effacement du père dans l'éducation de ses enfants et la tutelle pesante de la mère à ce niveau.

Je ne reviendrai pas sur les relations gratifiantes puisque quasi "épidermiques" entre la mère et son enfant et sur la frustration pathologique du sevrage tel qu'il est pratiqué au Maghreb.

Cependant, je dirai que la socialisation trop précoce, le passage non graduel d'une étape à une autre avec les ruptures brusques d'un équilibre antérieur, conduisent à un vécu fragilisé et à de vifs sentiments de frustration et d'agressivité.

Tout ceci participe en fin de compte au maintien du statut d'insécurité de la femme épouse et du pouvoir exorbitant de la femme mère sur son fils et sa belle fille[8].

Qu'en est –il de cette relation tripartite aujourd'hui ?

Si pendant longtemps, au Maroc tribal, un certain équilibre, relatif, a été maintenu au niveau socio-économique et culturel, cet équilibre est fortement perturbé par une croissance démographique élevé et une stagnation de la production agricole familiale. Le monde rural amazigh ne pouvant plus nourrir sa population, opte massivement pour l'exode et l'émigration[9]

Dans ces régions à structures économiques traditionnelles, le phénomène a pris des dimensions considérables. Les départs massifs ont vidé les campagnes entraînant l'éclatement de la famille. Sur le plan social, l'injection massive des revenus dans les villages a entraîné la matérialisation des rapports sociaux et fait disparaître les anciennes formes de solidarité. Le résultat immédiat fut l'érosion douce, mais immuable, des valeurs traditionnelles qui garantissaient la cohésion du groupe. Par le bais des émigrés, les campagnes s'alignent aussi sur la ville et son mode de consommation qui devient une nécessité.

Les revenus de l'émigration interne et externe ont aussi joué un rôle décisif dans la restructuration sociale des campagnes. A l'ancienne stratification à deux niveaux, riche et pauvre ou grand et petit, se substitue celle, plus complexe, des sociétés en voie de développement. Il en est jusqu'à la famille qui a subi de véritables transformations. Plusieurs Types

---

[8] L'analyse du mythe permet en effet une ouverture sur le problème de la prostitution et sur celui des divorces répétés qui sont surtout à l'initiative de l'homme.

[9] BOUKOUS, A. « l'immigration des Soussi » in BESM, N° 135, Rabat, p 71-90.

Ces différentes occupations des hommes et des femmes correspondent comme par hasard à deux espaces à la fois complémentaires et opposés, l'espace du dehors, celui des hommes et l'espace du dedans, celui des femmes.

Ceci m'amène à considérer que l'identité "virile" au Maghreb reste fragile. En effet, comme le montre fort bien la légende, le garçon ne peut être que l'objet narcissique de la mère qui l'accapare, revendiquant en quelque sorte ce qu'il représente comme "phallus" pour son existence à elle. En fin de compte, le garçon reste soumis et "castré" à sa mère.

Il n'est d'ailleurs pas étonnant que le poète s'identifie à Hammou : "O Vie, mon histoire avec toi, c'est celle d'Ou Namir", le héros constituant le prototype de l'échec dans lequel il se reconnaît. Le chanteur Raïss Omar Ou Ahrouch va, pour sa part, plus loin puisqu'il conclut sa version par le constat suivant: "Mieux vaut mourir que d'être la risée des belles femmes[6]"

Ce constat constitue un bel exemple de ce qu'on a pu appeler "la polygamie successive[7]", autre visage de la castration psychologique découlant des rapports ambigus avec la mère, révélant ainsi une autre problématique.

D'autres éléments de la légende appuient d'ailleurs mes propos. Il en est ainsi de la bergère qui est la complice de la mère et qui l'aide à percer le secret de Hammou (dans la version de Ahrouch, c'est Satan qui informe la mère). De même la poule boiteuse qui trouve la clef. L'ensemble de ces personnages renvoient à une image négative de la femme et qui se trouve être l'opposé de celle de la mère. On en déduit que l'homme maghrébin est en quête perpétuelle de la femme idéale qui n'existe en fin de compte que dans son imaginaire (la fée).

Sa vie réelle étant prisonnière dans un espace où évolue sa mère qui exerce sur lui un véritable pouvoir et un ensemble de femmes "mauvaises", prostituées, femmes fatales, symbolisées par la bergère et la poule boiteuse qui l'empêche de se réaliser en accomplissant son destin avec la fée.

En guise de conclusion à ce travail, retenons qu'il existe un déséquilibre fondamental de l'organisation psychologique, sexuelle et affective de la cellule familiale maghrébine avec quelques constantes, à savoir: la fixation à leur mère des enfants mâles et certainement bien que je ne sache pas ce

[6] Le Raïss dit textuellement: "ⵢⵓⴼ ⵢⴰⵏ ⵉⵎⵎⵓⵜⵏ ⵢⴰⵏ ⵖ ⴰⵜⵜⵏⴰⵥⵏ ⵉⵥⵓⴽⴰⴹ": ce qui se traduit comme ceci: "mieux vaut mourir que d'être la risée des gazelles".

[7] "La polygamie successive" caractérise l'homme marié qui multiplie ses partenaires sexuelles. C'est l'adultère masculin qui prend des proportions alarmantes au Maroc. Le divorce qui prend une ampleur considérable ne doit pas être négligé pour sa part.

de son père, de ses frères puis de son mari, mais encore, et en dernière limite, de son propre fils. Il fallait bien quelqu'un pour égorger le mouton, dit la légende!

Toutefois, il y a bien une contrepartie à cette dépendance. Ainsi, seule la maternité est susceptible d'introduire véritablement la femme dans un monde où elle peut entrevoir la perspective d'une valorisation positive sur les plans personnel et social.
La situation idéale pour une femme est, en définitive, celle de mère d'un fils. Elle peut alors rêver du moment où, vieille femme, elle parviendra à cette condition éminemment privilégiée, la seule où elle se sentira enfin en sécurité, celle de mère âgée, belle-mère vivant chez son fils marié, investie de l'autorité de ce dernier dans une maison où, enfin, elle règne en maîtresse.
Peut-on d'ailleurs imaginer une veuve, ayant un fils unique, vivant seule alors que son fils marié habite à quelques pas de chez elle, sans susciter la désapprobation, voire l'indignation d'une société comme la nôtre? C'est pourtant vers cette situation que nous nous acheminons, vu les changements socioculturels accomplis dans notre pays.

A la dépendance de la femme vis-à-vis de sa fonction procréatrice de mâles correspond celle du fils à l'égard de sa génitrice et ce dans une relation de quasi-réciprocité. Au Maghreb, on remarque que jusqu'au sevrage au moins -l'allaitement durant généralement deux ans, la mère cherchant d'ailleurs à prolonger cette situation à des fins contraceptives et souvent jusqu'à la puberté du garçon le père n'intervient que rarement dans l'éducation de ses enfants. Ce qui peut apparaître comme une contradiction dans un système social basé sur le pouvoir "viril" des hommes n'est en fait qu'une conséquence de ce système lui même. Ce dernier semble compenser par là l'absolutisme apparent de la gent masculine dans la vie publique par une prééminence latente des femmes dans la vie familiale, privée et dans la vie affective des individus.

Tout le monde s'accorde, en effet, pour considérer qu'il revient aux hommes d'accomplir les tâches de tout ce qui est relatif au social, au public et à l'officiel. Aux femmes reviennent les tâches de tout ce qui touche au domaine privé, au domestique, à l'officieux et aussi tout ce qui relève de l'affectif, des rites et des réjouissances, c'est-à-dire des festivités familiales (entre autres).

personnages principaux: la mère, le fils et l'épouse. Le père, juste nommé, peut être considéré comme "inconsciemment mort".
Au début de l'histoire, Hammou est seul avec sa mère. Cette situation peut correspondre au stade de la première enfance où le fils vit en parfaite symbiose avec la mère. Toutefois, le genre commensalisme dont il question ici, dure plus longtemps que d'habitude et semble avoir une dimension socioculturelle profonde.

En effet, dès sa naissance, l'enfant maghrébin est en relation avec sa mère mais aussi avec d'autres femmes (grands-mères, soeurs, tantes, cousines...). Il est certain que l'enfant aura une relation privilégiée avec sa mère génitrice, mais il peut l'avoir aussi avec une autre femme qui sera le véritable substitut de la mère si, par exemple, cette femme l'allaite. Ainsi, l'enfant maghrébin évolue très tôt dans un vaste univers de femmes, à la différence de ce qui se passe en Occident, par exemple. Ceci déterminera toutes ses relations ultérieures particulièrement au stade de l'âge adulte.

Nous savons aussi que dans un système socioculturel centré sur la patrilinéarité des structures de la parenté et sur le principe du maintien du patrimoine familial indivis dans la lignée du père, la femme ne peut prétendre à une intégration complète au sein de sa belle-famille que grâce à la procréation.

L'enfant est le pilier de la famille. Il constitue le ciment qui lie les parents et leur octroie le statut de père et de mère au sein de la société. A travers lui ils s'accomplissent en tant qu'êtres sociaux et recouvrent chacun son identité. Le discrédit jeté sur la stérilité, la condamnation dont elle fait l'objet expriment toute la signification matérielle et spirituelle, culturelle et symbolique qui entourent l'enfant.
Certes, la situation socio-économique de la famille, les pressions du milieu, les représentations intériorisées par les individus et les groupes offrent à l'homme et à la femme une conception bien déterminée de la virilité et de la féminité.
La notion de féminité est liée à celle de procréation, celle de virilité demeure indissociable de celle de famille nombreuse. La virilité appartient "moins à la constitution physique qu'à un rôle social souligne la légende à travers le roi des aigles; particulièrement à l'enfant mâle, qu'elle met au monde et en vertu duquel elle constitue l'objet d'un échange et d'une alliance entre deux clans. C'est là un des éléments fondamentaux qui, en mettant en valeur primordiale la fonction procréatrice de la femme, fait en même temps de celle-ci une éternelle "mineure", dépendante non seulement

sa fonction de père vacant à la satisfaction des besoins alimentaires de ses enfants (version Omar ou Ahrouch). Animal prédateur et non mammifère, il doit donc chasser et rapporter sa proie, pour nourrir ses petits de la même façon qu'un père, humain, travaille hors de l'espace domestique pour assurer les besoins des siens.

Enfin, ce qu'il faut retenir concernant le roi des aigles c'est la distance qu'il a vis-à-vis de ses enfants; une distance qui n'exclue pas pour autant l'amour qu'il leur manifeste.

5- Si la séquence initiale et la séquence finale de la légende constituent un couple d'oppositions au niveau mythique ascension du héros dans le ciel puis sa chute il en est de même au niveau sociologique. En effet, la première séquence le conduit au royaume des cieux qui symbolise le mariage sans qu'il y ait coupure totale du cordon ombilical avec la mère. Ce royaume est un véritable paradis où il y a absence de toute contrainte, hormis celle d'ouvrir la trappe. Mais, l'acte d'ouvrir lui-même ne dépend avant tout que de la volonté de notre héros.

La deuxième séquence le conduit au royaume des ténèbres et de la mort, sans aucune autre possibilité de se racheter. C'est l'échec du mariage qui se traduit par l'impuissance et l'incapacité du héros à jouer le rôle de médiateur entre son épouse et sa mère. Je suis même tenté de considérer que cette séquence nous montre que ce n'est pas la maturité physiologique qui détermine le mariage, notre héros est passé, en effet, par des épreuves qui prouvent sa réussite à ce niveau errance et affrontement de dangers pour la rencontre avec la bien-aimée, mais la maturité psychologique.

6- Enfin, la parabole tirée de cette légende nous dit, de façon à peine voilée, que seul le régime de la séparation des biens et de la résidence conjugale garantit la réussite du mariage. C'est d'ailleurs la solution pour laquelle a opté la majorité des populations de l'Anti-Atlas Occidentale[5], mais je ne vais pas revenir sur ce sujet.

Qu'en est-il maintenant de la face cachée, à savoir le contenu inconscient du récit? Ce travail étant à ses débuts, je ne peux me hasarder à proposer une approche psychanalytique de la légende et voir en elle l'expression de la situation œdipienne. Cependant, rien n'empêche de penser, en revenant au récit, que le drame se joue, comme je l'ai déjà signalé, entre trois

[5] Voir Mohamed ALAHYANE, Etudes Anthropologique en Anti -Atlas occidental. CF. Bibliographie

Procédons donc à une première analyse du contenu conscient de la légende en rappelant un certain nombre d'éléments dont la connaissance est indispensable pour la compréhension du texte.

Le récit se rapporte à des faits de différents ordres:

1- La première constatation qui vient à l'esprit est l'absence totale du père. On connaît son nom, "Namir", mais dans d'autres variantes il s'appelle « Agnaou[4] », c'est-à-dire "celui au langage inintelligible", voire "l'étranger". Selon le langage commun dans le Sous, Agnaou veut dire, en réalité, d'après une communication orale de M. Mahmoudan HAWAD, l'homme qui détient le secret du langage, le maître de la parole. Seul le fils garde son identité dans toutes les versions connues.

2- La fée (la femme, l'épouse) apparaît, pour sa part comme une intruse. Elle est mal acceptée, mal vue par la mère et par le fqih. Pourtant, elle consent à rester avec Hammou, ce qui laisse à penser qu'il y a effectivement mariage (patrilocal) accompagné d'antagonismes entre la mariée et sa belle famille. .

   Cet antagonisme est illustré, entre autres, par la résidence exigée par la fée (sept chambres fermées par une seule clé) et qui constitue un véritable camp retranché.

3- Le fait que, à la demande de Hammou, la mère ait la charge de préparer la nourriture pour le couple, prouve que le cordon ombilical n'a pas été réellement coupé entre le fils et la mère. A ce niveau, l'absence d'autonomie de Hammou est le signe annonciateur de l'échec de son mariage avec la fée.

4- La présence d'un fqih dans la légende est formelle et répond à une tradition soussie qui veut que l'enfant idéal soit celui qui fréquente l'école coranique. D'ailleurs, un proverbe chleuh dit qu'"il convient qu'un enfant fréquente l'école coranique; s'il n'y apprend pas de sourates, il y apprendra par contre les bonnes manières".

Contrairement au fqih, le roi des aigles occupe une position importante dans la légende et peut être considéré comme le substitut du père. En effet, puissant, majestueux et sévère, le roi des aigles ne néglige pas pour autant

[4] Cf. Version Emile LAOUST par exemple.

Or le jour de la fête de l'Aïd el Kebir, Ou Namir voulut voir ce qu'il y avait sous la dalle.
Il aperçut le monde. Il vit sa mère, conduisant un mouton.
Elle avait un couteau en main et cherchait, sans trouver personne, quelqu'un pour égorger ce mouton. La pauvre femme avait tant pleuré qu'elle était devenue aveugle, du chagrin de la perte de son fils.
Alors, Mon seigneur, il lança son couteau. Mais il n'arriva pas sur la terre.
Alors, Mon seigneur, il lança son manteau. Mais il n'arriva pas sur la terre.
Tous ses vêtements, Il lança. Il resta nu.
Alors il sauta lui-même, en disant: "Bismillah, il faut que j'aille égorger pour ma mère le mouton de l'Aid el Kebir".
Avant d'atteindre la terre, il n'était plus que du sang, du sel et de l'eau.
Mais une goutte de son sang tomba sur les yeux de sa mère et lui fit retrouver la vue".

Si on décide de lire ce texte en dehors de toute considération esthétique, on constate comme le dit fort bien C. Lévi-Strauss[3] : "qu'une correspondance existe entre le message inconscient d'un mythe et le contenu conscient (...) mais (continue-t-il) cette correspondance n'est pas nécessairement de la nature d'une reproduction littérale (...)."

Il Y a une autre remarque qu'il faut mentionner et à laquelle les tenants de l'analyse structurale d'un mythe accordent une grande importance. C'est celle qui relève des différentes versions qui contiennent des variables et des constantes. Parmi les variables, on note les personnages et leurs attributions. Tous les deux peuvent changer. Par contre, leurs actions et leurs fonctions demeurent constantes. Ce qui est le cas pour la légende Hammou Ou Namir. Si les personnages ne changent pas, le nombre de fées, lui, varie.

Dans la version de Omar Ou Ahrouch, il est question d'une seule fée. De même, cette fée n'est pas enceinte. Par contre, en quittant Ou Namir, elle lui laisse, une bague en gage de sa fidélité. Aussi, et toujours dans la même version, le roi des aigles n'est pas occupé à apprendre à lire à ses enfants mais à les nourrir en leur ingurgitant la viande qu'il a dans le gosier. C'est donc les éléments constants qu'il importe de retenir en éliminant les variables. Ces variables ne sont pas pour autant négligeables. Ils portent en eux les signes de l'évolution socioculturelle de la communauté démontrant par là l'actualité et la vivacité de leur littérature orale.

---

[3] C. LEVI-STRAUSS, Anthropologie structurale II, page 241, Cf. Bibliographie.

Voilà qu'au pied de la falaise, auprès de ce beau jeune homme, il les retrouva tous vivants.

"Le salut sur toi, créature. Dis-moi qui tu es ?" "Je suis l'hôte de Dieu".

"Repose-toi, sois le bienvenu. Et que Dieu accomplisse tous tes désirs à cause du bien que tu as fait à mes petits".

"Je ne désire de toi nulle chose sinon que tu m'emportes au septième ciel".

"Et que veux-tu faire au septième ciel ?" Il lui raconta son histoire.

"Au-dessus du puits où vont puiser les anges, je connais l'endroit, dit le roi des aigles. Je veux t'y porter. Amène ici ton cheval égorgé. Prends sept tubes de roseau remplis de sang. Et prends sept languettes de viande sans os".

Les aigles vinrent pour manger la chair du cheval. Mais le roi des aigles les mit en fuite.

Puis il prit son vol, emportant sur son dos Ou Namir. Les voilà au ciel qui est le plus près de nous.

"Donne-moi, dit le roi des aigles, un tube de sang Avec une languette de viande".

Il fit de même dans les six premiers cieux.

Mais en arrivant au septième ciel, voilà que l'enfant laissa tomber la viande. Alors, pour la donner à l'oiseau, il coupa la chair de son bras, de cette partie du bras que les hommes ont plus mince que les femmes.

"Quelle est cette viande, dit le roi des aigles, elle est salée ?"

"Donne-moi l'aman, par Dieu qui sépara les cieux de la terre".

"O enfant, si je ne t'avais fait une promesse par Dieu, je te précipiterai du haut du ciel".

Les voilà au septième ciel, près du puits où puisent les anges. Vint pour puiser, une femme noire qui portait un petit enfant. Ou Namir reconnut son sang.

Alors dans la cruche de la femme, il jeta sa bague en lui disant

"Quand la cruche sera presque vide, verse de l'eau à ta maîtresse". Ainsi fit la femme noire. La fée reconnut la bague.

"Qui l'a mise dans la cruche ?" -"C'est un jeune homme auprès du puits".

"Qu'il approche !" -"Le voici".

Voilà, ô grande joie, les amants réunis.

"Mais prends bien garde dit la fée. Si jamais tu veux regarder ce qu'il y a sous.

Cette dalle, jamais plus tu ne me verras!"

"A celle d'entre vous, ô poules, capable de me montrer la clef des sept chambres, une mesure de maïs je donnerai".
Une poule boiteuse la lui montra pour une mesure de maïs.
La mère ouvrit toutes les portes. A la septième, elle ne peut entrer à cause des rayons (que lançait la beauté) de cette jeune fille.
"O ma tante, Dieu est le plus grand. Voici que tu nous a ravi la paix. Prenons maintenant le repas ensemble".
Puis la mère sortit, ferma la porte. Et la poule boiteuse remit la clef à sa place. Voici que revient Hammou Ou Namir, ramenant les brebis perdues, et joyeux. Il ouvre la première porte. Il y trouve de la rosée.
Dans la deuxième, de la boue. Dans la troisième, des flaques d'eau. Il avait, dans la quatrième, de l'eau jusqu'à la cheville. Dans la cinquième au-dessus du genou.
Dans la sixième, à la ceinture. Dans la septième, il y nageait.
"O ma fille, Dieu est le plus grand. Mais qu'as-tu à pleurer ainsi, que les chambres sont pleines d'eau?"
"O mon ami, ta mère nous a ravi la paix.
Si je te laisse une bague, c'est que j'enfanterai un fils.
Si je te laisse un peigne, c'est que j'enfanterai une fille.
Obéissance au Dieu puissant". Puis elle s'envole, s'envole. En lui laissant une bague.
Il cessa depuis ce temps-là de manger et de boire. Le voilà chez un vieux taleb.
"Achète un veau noir, lui dit le fqih. Va l'égorger au pied de cette haute falaise". Or, au sommet de cette falaise, le roi des aigles était en train d'apprendre à lire à ses enfants.
Ou Namir, ensorcelé, Ou Namir Egorge ton cheval pour le repas des aigles.
Afin d'atteindre ton désir.
D'une très douce voix, au pied de la falaise, ou Namir chantait sa chanson.
Un aiglon "entendit: "Mon père, taisez-vous, dit-il, j'entends un chant".
Le roi des aigles frappa celui qui avait parlé et le précipita du haut du rocher.
Ou Namir le ramassa, le soigna, mit des dattes dans son giron. Puis il se remit à chanter.
Ainsi, ainsi, ainsi, furent tous les aiglons, du haut du rocher par le roi, leur père, précipités.
Or le roi avait un grand chagrin de la perte de ses petits.

Venaient pendant la nuit teindre ses mains avec du henné.
Le matin, quand il arrivait à l'école, le maître
Le battait à cause de ses doigts teints de henné.
"Achète au marché, dit-il un jour à sa mère, un grand pot et une bougie neuve, du henné et des petits pois. Mets dans le pot les pois, puis le henné. Fais fondre la bougie dessus.
Et puis, la nuit venue, que l'enfant plonge la main dans ce pot et fasse semblant de dormir." Voilà qu'au milieu de la nuit arrivent les fées.
Bismillah, dit la première, je veux piler le henné.
Bismillah, dit la deuxième, je veux le faire chauffer.
Bismillah, dit la troisième, moi je veux tenir sa main.
Bismillah, dit la quatrième, je mets le henné sur sa main.
Bismillah, dit la cinquième, moi je le ferai sécher.
Or l'enfant se taisait, semblant dormir.
Puis il retira sa main et emprisonna les fées.
La première dit: "Délivre-moi, Ou Namir.
J'ai laissé ma mère aveugle, sans personne pour la servir." Il la délivra.
La deuxième dit: "Délivre-moi, Ou Namir.
J'ai laissé mon père infirme.
C'est moi qui lui présente l'eau des ablutions pour la prière." Il la délivra.
"Ou Namir, dit la troisième, ne me sépare pas de mon époux." Il la délivra.
"Ou Namir, dit la quatrième, délivre-moi. Tu ne peux pas remplir les conditions que j'impose."
"J'en ai, dit-il, le pouvoir, si Dieu me le donne. Dis-moi ces conditions."
"Il me faut, dit-elle, sept chambres fermées par une seule clef". "Que Dieu, dit- il, m'aide à les construire".
Il lança des ouvriers, fit sept chambres à une seule clef. Dans la septième, il mit la fée.
« Désormais, dit-il à sa mère, prépare le repas pour deux » Ainsi, ainsi, ainsi, jusqu'au jour où la fée devint grosse. La mère de l'enfant dit à la bergère:
"Je ne sais pas ce que mon fils a caché dans cette chambre."
"Lalla, dit la bergère, je vais perdre les moutons et pousser des cris "Mon Dieu, mon Dieu, cria-t-elle, où sont les brebis ?"
Le jeune homme s'en fut au bois pour chercher les moutons.
La mère et la bergère s'en furent chercher la clef qu'il avait cachée chez les poules.

La légende "Hammou ou namir" ou le pouvoir de la mère au Maghreb

Mohamed **ALAHYANE** (IRCAM)

La légende "Hammou Ou Namir" est familière à l'aire culturelle amazighe d'expression tachelhit. J'en connais de nombreuses versions et beaucoup de Marocains, d'origine chleuh, continuent encore actuellement de raconter cette histoire dont, à ma connaissance, plusieurs variantes ont été imprimées[1].

C'est donc un récit toujours vivant et, s'il m'interpelle, c'est parce qu'il exprime une situation communément admise - dans l'ensemble du Maghreb d'ailleurs - à savoir, l'acceptation de la relation conflictuelle et ambiguë existant entre la mère, le fils et son épouse.

Laissons donc parler la légende[2] :

"O vie, mon histoire avec toi, c'est celle d'Ou Namir
Séparé de ses parents et de ce qu'il aimait
Monde, il se perdit en toi, jusqu'à en mourir...
On dit que Hammou Ou Namir était un joyeux garçon;
Pour étudier le Coran, allait un peu à l'école,
Mais comme il avait les mains teintes de henné Le grondait le maître d'école et le battait
Ou Namir lui répondait en lui répétant:
"O Mon seigneur le Taleb, le reproche sur la tête.
Toujours des coups de bâton, je quitterai ton école".
Hammou Ou Namir était un jeune garçon, beau comme le diamant.
Si beau que les fées, amoureuses de sa beauté,

---

[1] Emile LAOUST, *Etude sur le dialecte berbère des Ntifa* ; CF. Bibliographie en fin du texte.

Colonel JUSTINARD, *Poèmes chleuhs recueillis au Sous*, CF. Bibliographie.

Mohamed KAIR-EDDINE, *Le Déterreur*. CF. Bibliographie,.

Abdelaziz BOURASS. CF. Bibliographie. Il faut en outre signaler qu'une version est chantée par le Rais populaire Omar Ou AHROUCH et que le Pr. A. LAKHSASSI, de la Faculté des Lettres de Rabat a consacré une partie de son cours à l'étude de la légende pendant les années 80.

[2] La .version dont il est question ici est celle recueillie par JUSTINARD au début du 20 é siècle, probablement à Tiznit. CF Bibliographie.

ⵉⴽⵛⵎ ⴰⴼⵓⵙ ⵏ ⵓⵙⵙⴼⵙⵉ, ⵎⴰⵢⴰⴷ ⴰⵔ ⵉⵙⵍⴰⵢ ⵜⵓⴷⵔⵜ ⴷ ⵡⴰⴹⵓⴼ ⵏ ⵓⵖⵏⴰⵏ ⴰⵇⴱⵓⵔ. ⵓⵔ ⵔⴰⴷ ⵉⵏⵊⵎ ⵎⵏⴷⵓ ⴽⵔⴰ ⴳⵉⵙ ⵙⵎⵓⵏ ⵡⵉⵍⵍⵉ ⵉⵙⵙⵏ ⴰⵜⵉⴳ ⵏⵙ.

ⴰⵎⴰⵡⴰⵍ :

ⵓⵖⵏⴰⵏ : ⵏⵇⵇⵕⵜ; ⵜⴰⵇⵛⵓⵛⵜ; ⴰⴷⵔⵉⵎ
ⵜⴰⵖⵔⵎⴰ: ⴰⵣⵎⵣ ⵢⴰⵜⵜⵓⵢⵏ ⴳ ⵜⵓⴷⵔⵜ ⵏ ⵡⴰⵎⵓⵏ
ⵜⴰⴷⴰⵔⴰ: ⵉⵏⵜⵜⵉ; ⵍⴰⵚⵍ
ⴰⵙⵎⵎⵓⵔ : ⵜⴰⵖⴰⵡⵙⴰ ⵜⴰⵎⵣⵡⵓⵔⵜ ⵏ ⴽⵓ ⴰⴼⴰⵔⵙ
ⵜⴰⵡⵉⵍⴰ: ⵜⴰⵎⴰⵡⵓⵔⵜ; ⴰⵏⴰⵡ; ⵜⴰⵡⵉⵙⵜ
ⴰⵏⵓⴹ: ⴰⴷⵖⴰⵔ ⵏ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵓⵎⵣⵉⵍ
ⵜⴰⴷⵓⴳⴰⵎⵜ: ⵜⴰⴳⵏⴳⴰⴹⵜ
ⴰⵙⴳⴳⵓⵔ: ⴰⵎⴰⵙⵙ ⵏ ⵜⵡⵓⵔⵉ
ⴰⵥⵢⴰⵕ: ⵜⴰⵎⵙⵙⵏⴰ ⵏ ⵉⵜⵔⴰⵏ
ⴰⵙⴽⴽⵉⵔ: ⴰⵙⵇⵇⵓⵍ; ⴰⵙⴽⴽⵉⵍ
ⴰⵔⴰⵢ: ⴰⵙⴽⴽⵉⵔ ⴼ ⴰⴷ ⵓⵔ ⵢⵉⵍⵉ ⴳⴰⵔ
ⴰⴼⴰⵔⵙ : ⵉⴳⵔ; ⵜⵉⴼⵔⴽⵜ; ⵜⴰⵙⵓⵔⴼⵜ

- ⴳ ⵜⵓⵏⵙ ⴷ ⵍⵉⴱⵢⴰ ⵉⵜⵜⵢⴰⵎⴰⵣ ⵙⵓⵍ ⵓⵙⴽⴽⵉⵔ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴰⵥⴱⵓⵔ ⵟⴹⴰⴼⵏ ⵉⵙⵎⵎⵓⵔⵏ ⴷ ⵜⵜⵉⴽⵏⵉⴽ ⵙⵉⵙⵏ ⵉⵣⵍⵉⵏ. ⵎⴰⵢⴰⴷ ⵉⵍⵍⴰ ⴳ ⵜⵓⴳⵜ ⵏ ⵉⴳⴰⴷⴰⵣⵏ ⵏ ⵓⵖⵏⴰⵏ ⵍⵍⵉ ⵏⵏ ⵏⵜⵜⴰⴼⴰ ⴳ ⵡⴰⵎⵎⴰⵙⵏ ⵏ ⵉⵖⵔⵎⴰⵏ ⵣⵓⵏ ⴷ ⵜⵓⵏⵙ ⵜⴰⵎⴷⵉⵏⵜ ⴷ ⵜⵙⴳⴳⵉⵡⵉⵏ ⵏ ⵙⵓⵙ ⴷ ⵊⵕⴱⴰ ⴷ ⴽⵓ ⵉⴷⵖⴰⵔⵏ ⵏ ⵜⴰⵎⵓⵔⵜ ⴰⴷ. ⴰⵙⴽⴽⵉⵔ ⴰⵥⴱⵓⵔ ⴳ ⵍⵉⴱⵢⴰ ⵓⵔ ⴳⵉⵙ ⵢⵉⵡⵉ ⵓⵙⵏⴼⵍ ⵏ ⵡⴰⴽⵓⴷ ⴰⵎⵢⴰ. ⵜⵜⵉⴽⵏⵉⴽ ⵍⵍⵉ ⴱⴰⵀⵔⴰ ⵉⵍⴰⵏ ⴰⵜⵉⴳ ⴳ ⴷⴰⵔ ⵉⵍⵉⴱⵉⵢⵏ, ⵜⴳⴰ ⵜⵉⵏ ⵓⴽⴷⵓⴷ ⴷ ⵓⵏⴳⴳⵍ

- ⴳ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ, ⴰⵔ ⵏⵏ ⵏⵜⵜⴰⴼⴰ ⵎⴰⵙ ⵉⵜⵜⵡⴰⵢⴱⴹⴰ ⵓⵙⴰⵢⵙ ⵏ ⵓⵖⵏⵓⵏ ⴼ ⵙⵏⴰⵜ ⵜⵖⵎⵔⵉⵏ : ⵜⵉⵖⵎⵔⵜ ⵏ ⵉⵖⵔⵎⴰⵏ ⴷ ⵜⵖⵎⵔⵜ ⵏ ⵉⴳⴰⵎⴰⵜⵏ. ⵜⵉⵏ ⵉⵖⵔⵎⴰⵏ ⵜⵓⵎⵣ : ⵎⴽⵏⴰⵙ, ⵟⴰⵏⵊⴰ, ⵜⵉⵟⴹⴰⵡⵏ, ⴼⴰⵙ, ⵎⵕⵕⴰⴽⵯⵛ, ⵜⵉⵣⵏⵉⵜ, ⵜⴰⵚⵚⵓⵕⵜ, ⴰⵣⵎⵎⵓⵔ, ⵙ ⴹⴹⴰⵕ ⵍⴱⵉⴹⴰ ⴷ ⵕⵕⴱⴰⴹ ⴳ ⵜⴳⵉⵔⴰ. ⵉⴷⵖⴰⵔⵏ ⵍⵍⵉ ⴽⴽⴰⵏ ⵡⵓⴷⴰⵢⵏ ⴳ ⴰⵔⵉⴼ ⴰⵖ ⵉⵍⵍⴰ ⵓⵙⴽⴽⵉⵔ ⵏ ⵡⵓⵔⵖ. ⴰⵙⴽⴽⵉⵔ ⵏ ⵉⵖⵔⵎⴰⵏ ⵉⵙⵎⵓⵏ ⵙ ⵜⵜⵉⴽⵏⵉⴽ ⵢⴰⵜⵜⵓⵢⵏ ⴰⵣⵕⴼ ⴷ ⵍⵎⵄⴷⵏ ⴷ ⵓⵣⵍⵍⴰⵢ.

ⵉⵍⵍⴰ ⴳ ⵜⵖⴰⵡⵙⵉⵡⵉⵏ ⴰⴷ ⵎⴰⴷ ⵙⵙⴼⵙⴰⵢⵏ, ⵢⵉⵍⵍⵉ ⵎⴰⴷ ⵙⵏⴰⵢⵏ ⴱⵍⴰ ⵜ ⵙⵙⵏⴼⵍⵏ ⵣⵓⵏ ⴷ ⴽⵔⴰ ⵖ ⵍⴼⴰⵍⵓⵚ ⴷ ⵍⵍⵓⴱⴰⵏ.

3- ⵉⵏⴰⵡⵏ ⴷ ⵜⵓⵡⵥⵥⴰⵏⵜ

ⴰⵔ ⵜⵜⵡⴰⵢⴼⵙⴰⵔⵏ ⵓⵖⵏⴰⵏ ⴳ ⵜⵓⴳⵜ ⵏ ⵜⵡⵉⵍⴰⵡⵉⵏ ⴷ ⵎⵏⵏⴰⵡ ⵉⵣⵡⴰⵍⵏ:

- ⵓⵖⵏⴰⵏ ⵏ ⵢⵉⴳⴼ: ⴰⴷ ⴳⵉⵙ ⵏⴱⴷⵔ (ⴰⵊⴱⵉⵍ, ⴽⵓⴼⵉⵢⵢⴰ, ⴳⵯⵚⵚⴰ, ⵣⵡⵉⵏⴰ, ⵜⵛⵉⵢⵔⵉⵏ, ⵍⵅⵎⵉⵙⴰ, ⵜⴰⵡⵏⵣⴰ, ⵍⵅⵕⵚⴰ, ⵍⵎⵏⴰⴳⵛ, ⵅⵕⵚ ⵡⵏⵉⵙⴰ, ⵡⵏⵉⵙ, ⵅⵕⵚ ⵚⵚⴼⴰ, ⴳⵏⵉⴷⵍ)
- ⵓⵖⵏⴰⵏ ⵏ ⵓⵎⴳⴳⵕⴹ ⴷ ⵉⴷⵎⴰⵔⵏ : ⵣⵓⵏ ⴷ (ⵜⴰⵛⵉⵔⴰ, ⵍⵃⴱⵓⴱ, ⴰⴳⵯⵍ, ⵙⵙⵅⴱ, ⴰⵅⵍⵓⵍ, ⴳⵓⵜⴱⴼⴰ, ⵖⵙⵎⵔ)
- ⵓⵖⵏⴰⵏ ⵏ ⵉⴼⴰⵙⵙⵏ ⴷ ⵉⴹⴰⵕⵏ : ⵣⵓⵏ ⴷ : (ⴰⵎⵥⵢⴰⵙ, ⴷⴷⴱⵍⵉⵊ, ⵍⵃⴷⵉⴷⴰ, ⵍⵅⴰⵜⵎ, ⵍⵅⵍⵅⴰⵍ, ⵚⵚⴰⵎ, ⴼⵔⵖ ⴷ ⵍⵃⵍⴳⴰ..).

ⵉⵣⵡⴰⵍⵏ ⵏ ⵎⴰⵢ ⴰⴷ ⵖⵓⴷⴰⵏ ⴱⴰⵀⵔⴰ.

4- ⵜⵉⵎⵉⵜⴰⵔ ⴷ ⵜⴷⵓⴳⴰⵎⵉⵏ

ⵉⴷⵍ ⵓⵖⵏⴰⵏ ⴳ ⵜⵎⴰⵣⵖⴰ ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵜⴷⵓⴳⴰⵎⵉⵏ ⵍⵍⵉ ⵎⵎⴰⵍⵏⵉⵍ ⵢⴰⵏ ⵓⵎⴹⴰⵏ ⵏ ⵜⵎⵉⵜⴰⵔ ⵏ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ ⴷ ⵜⵖⴰⵡⵙⵉⵡⵉⵏ ⵜⵉⵥⴱⵓⵔⵉⵏ ⵏ ⵉⵔⴰ ⴰⴷ ⴳⵉⵙⵏⵜ ⵏⴱⴷⵔ ⵎⴰⵢⴰⴷ :

- ⵜⴰⵡⵉⵍⴰ ⵏ ⵜⵣⴳⵣⵉⵡⵜ: ⵜⴰⵎⴰⵜⴰⵔⵜ ⵏ ⵜⴰⵢⵔⵉ ⴷ ⵓⴳⴳⵓⴳ ⵏ ⴳⴰⵔ.
- ⵜⴰⵡⵉⵍⴰ ⵜⴰⵎⵓⴷⴰⵔⵜ : ⵜⴰⵎⴰⵜⴰⵔⵜ ⵏ ⵜⴰⵎⵓⵏⵜ ⴷ ⵜⴷⴰⵔⴰ ⴷ ⵜⴰⵔⵡⴰ ⴷ ⵜⴷⵓⵙⵉ ⴷ ⵓⴼⵔⴰ ⴷ ⵜⵣⴷⵓⴳⵉ.
- ⵜⴰⵡⵉⵍⴰ ⵜⴰⵎⵏⵣⴳⵉⵜ : ⵜⴰⵎⴰⵜⴰⵔⵜ ⵏ ⵡⴰⴽⴰⵍ, ⵉⴳⵏⵏⴰ, ⵉⵜⵔⴰⵏ, ⵜⵉⴷⴷⵓⴽⴽⵍⴰ ⴷ ⵔⴰⵔ ⴰⵎⵢⴰⴹ
- ⵜⴰⵡⵉⵍⴰ ⵏ ⵡⴰⵔⴰⵢ : ⵓⴹⵓⴼ ⵏ ⵓⵢⴷⴰ ⴷ ⵓⵙⵉⵜⵜⵉ ⵏ ⴳⴰⵔ ⵣⵓ ⵏⴷ ⴰⵎⵢⴰⴹ.

ⵏⵣⵕⴰ ⵎⴰⴼ ⵉⵍⴰ ⵓⴽⴽⵓⵙ ⴰⴷ ⵏⵏⵖ ⴰⵜⵉⴳ ⵢⴰⵜⵜⵓⵢⵏ, ⵖⵓⵛⵜ ⴰⵏⵏ ⴰⴼ ⴰⵔ ⵉⵜⵜⵓⵜⵔ ⵜⴰⵢⵙⵙⴰ ⴷ ⵜⴷⵓⵍⵉ ⵏ ⵉⴷ ⴱⴰⴱ ⵏⵏⵙ. ⵎⴰⵢⴰⴷ ⴰⵔ ⵙⵉⵙ ⵏⵜⴰⵛⴰ ⴳ ⵓⴷⵖⴰⵔ ⵍⵍⵉ ⵜⵓⵎⵣ ⵜⵣⵕⵣⵉⵜ ⴳ ⵓⵙⴰⵢⵙ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ, ⵍⵍⵉⵖ ⴰⵙ ⵜⴷⴷⴰ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵏⵏⵙ ⵜⴰⵣⴰⵢⴽⵓⵜ, ⵜⵓⵔⵔⵉ ⴰⵔ ⵜⵜⵢⴰⴳⴰⵍ ⴳ ⵎⵏⵉⴷ ⴼ ⴰⴷ ⵜⴱⵔⵣ ⵜⵔⴱⴰⵜ ⵏ ⵡⴰⵙⵙⴰ, ⵜⵙⵙⵍⴽⵎ ⵓⴽⴽⵓⵙ ⵏⵏⵙ ⵉ ⵡⴰⵏⵓⴹ,

ⴰⵜⵉⴳ ⵏ ⵓⵖⵏⴰⵏ ⴷⴰⵔ ⵜⴰⵡⵜⵎⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ

ⵄⴱⴷⵕⵃⵎⴰⵏ ⴱⵉⵍⵍⵓⵛ

ⵜⴰⵔⵔⴰⴳⵜ ⴰⴽⴽⵯ ⵢⴰⵜⵜⵓⵢⵏ ⴷⴰⵔ ⵜⵡⵜⵎⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵜⴳⴰ ⵜⵉⵏ ⵓⵖⵏⴰⵏ. ⵖⵓⵏⵛⵜ ⴰⵏⵏ ⴰⴼ ⵉⵍⴰ ⴰⵜⵉⴳ ⴰⵎⵇⵔⴰⵏ ⴳ ⵜⵎⵉⵣⴰⵔ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵖⴰ. ⵓⵔ ⴷ ⴰⵎⵔ ⴰⴼⵓⵍⴽⵉ ⴷ ⵜⵎⵍⵙⵉⵜ ⴰⵙ ⴷ ⵢⵉⵡⵉⵏ ⵓⵏⵛⵜ ⴰⴷ, ⵎⴰⵛⵛ ⵓⵖⵏⴰⵏ ⴰⴷ ⵉⴳⴰ ⵊⵊⵓ ⵜⴰⵎⴰⵜⴰⵔⵜ ⵏ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ ⴷⴰⵔ ⵉⴷ ⴱⴰⴱ ⵏⵏⵙ. ⵖⵓⵏⵛⵜ ⴰⵏⵏ ⴰⴼ ⵓⵔ ⵢⵉⵡⵉ ⵓⵙⵏⴼⵍ ⵏ ⵜⵓⴷⵔⵜ ⴰⵎⵢⴰ ⴳ ⵜⴷⴰⵔⴰ ⴷ ⵓⵙⴽⴽⵉⵔ ⴷ ⵜⵜⵉⴽⵏⵉⴽ ⵏ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵓⴽⴽⵓⵙ ⴰⴷ.

ⵙ ⵓⵙⵍⴼ ⵏ ⵉⴳⵉⵡⵔ ⴰⴷ, ⵏⵔⴰ ⴰⴷ ⵏⴰⵡⵙ ⵙ ⵢⴰⵏ ⵎⵏⵏⴰⵡ ⵉⵙⵇⵙⵉⵜⵏ ⵉⵣⵍⵉⵏ ⵙ ⵜⴷⴰⵔⴰ ⴷ ⵓⵙⵇⵇⵓⵍ ⵏⵖⴷ ⴰⵙⴽⴽⵉⵔ ⴷ ⵉⵏⴰⵡⵏ ⴷ ⵜⵓⵡⵇⵇⴰⵏⵜ ⴷ ⵜⵉⵎⵉⵜⴰⵔ ⴷ ⵜⴷⵓⴳⴰⵎⵉⵏ ⵏ ⵓⵖⵏⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ:

1- ⵜⴰⴷⴰⵔⴰ

ⵎⵇⵇⴰⵔ ⴳⴳⵓⵜⵏ ⵡⵉⵍⵍⵉ ⵢⵉⵡⵙⵏ ⴳ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵓⵖⵏⴰⵏ ⴳ ⵜⴰⵙⵓⵜⵉⵏ ⵍⵍⵉ ⵣⵔⵉⵏⵉⵏ ⴰⵔ ⵖⵉⵍⴰ, ⵓⵔ ⵙⴰⵔ ⵔⴰⴷ ⵜⵉⵜⵜⵉ ⵜⴰⵎⴰⴳⵉⵜ ⵍⵍⵉ ⵉⴳⴰⵏ ⵜⵉⵏ ⵜⵎⴰⵣⵖⴰ ⵉⵣⴷⴷⵉⴳⵏ.

ⴽⵓ ⵢⴰⵜ ⵏ ⵜⵖⵔⵎⴰ ⵍⵍⵉ ⵣⵔⵉⵏⵉⵏ ⴳ ⵉⵣⵍⵎⴹ ⵏ ⵉⴼⵕⵉⵇⵢⴰ, ⵣⵓⵏ ⴷ ⵜⵉⵏ ⵉⵕⵓⵎⵉⵢⵏ ⴷ ⵉⴼⵉⵏⵉⵇⵇⵉⵢⵏ ⴷ ⵡⴰⵄⵕⴰⴱⵏ ⴷ ⵡⵓⴷⴰⵢⵏ, ⵜⴼⵍ ⴷ ⵍⴰⵟⵕⵜ ⵏⵏⵙ ⴳ ⵓⵙⴰⵢⵙ ⴰⴷ ⵍⵍⵉ ⵢⴰⴷⴷⵓⵎⵏ ⴳ ⵉⵏⵓⴹⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵖⴰ, ⵉⴳ ⵡⵉⵏ ⵉⵎⵣⴷⴰⵖⵏ ⵏ ⵡⴰⴽⴰⵍ ⴰⴷ, ⴰⵛⴽⵓ ⵉⴼⴰⵙⵙⵏ ⴷ ⵉⵙⵎⵎⵓⵔⵏ ⴷ ⵉⵎⴰⵙⵙⵏ ⴷ ⵉⵙⴳⴳⵓⵔⵏ ⵏ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⴰⴷ ⵓⵔ ⴳⵉⵏ ⵎⵏⴷⵓ ⵡⵉⵏ ⵡⴰⴽⴰⵍ ⴰⴷ.

2- ⴰⵙⴽⴽⵉⵔ

ⴳⴳⵓⵜⵏ ⵡⴰⵍⴰⵡⵏ ⵏ ⵓⵙⴽⴽⵉⵔ ⵍⵍⵉ ⴽⴽⵓⵙⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⴳ ⵉⴳⵔ ⵏ ⵓⵖⵏⴰⵏ, ⵎⴰⵢⴰⴷ ⵉⴳⴰ ⵜⴰⵎⴰⵜⴰⵔⵜ ⵏ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ. ⴽⵓ ⵜⴰⵙⴳⴰ ⵉⵣⵍⵉ ⵓⵙⴽⴽⵉⵔ ⵏⵏⵙ, ⵙⵍⴰⵡⴰⵏ ⴰⴽⴽⵯ ⴳ ⵓⴼⴰⵔⵔ ⵏ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⴷ ⵜⵜⵉⴽⵏⵉⴽ. ⵖⵓⵏⵛⵜ ⴰⵏⵏ ⴰⴼ ⵓⵔ ⵎⵎⵔⵍⵡⴰⵙⵏ ⵉⵎⴰⵙⵙⵏ ⵓⵍⴰ ⵉⵙⴳⴳⵓⵔⵏ ⵏ ⵉⵀⵇⵇⴰⵛⵏ ⴳ ⵜⵎⵓⵔⴰ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵖⴰ, ⵖⵎⴽ ⴰⵏⵏ ⴰⴼ ⴰⵏⵏ ⴱⴰⵀⵔⴰ ⵏⵜⵜⴰⴼⴰ ⴰⵏⵎⵎⵣⵔⵉ ⵏⴳⵔ ⵜⵙⴳⴰ ⴷ ⵜⴰⵢⵢⴰⴹ ⴳ ⴽⵓ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵔⵜ. ⴰⴷ ⵏⵏ ⵏⴰⴳⴳⵯ ⵢⴰⵏ ⵎⵏⵏⴰⵡ ⵉⵎⴷⵢⴰⵜⵏ ⴳ ⵉⴳⵔ ⴰⴷ :

- **ⴳ ⵍⴰⵡⵔⴰⵙ** ⴳ ⴷⴷⵣⴰⵢⵔ, ⵜⴳⴰ ⵜⵡⵉⵍⴰ ⵢⴰⵜ ⴳ ⵜⵖⴰⵡⵙⵉⵡⵉⵏ ⵍⵍⵉ ⵉⵣⵎⵎⵣⵍⵉⵏ ⴰⵙⴽⴽⵉⵔ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⴰⴷ ⵣⵖ ⵡⵉⵢⵢⴰⴹ. ⵣⵓⵏ ⴷ ⵡⵉⵏ ⵜⵣⵕⵣⴰⵢ (ⵜⵉⴱⵣⵉⵎⵉⵏ) ⴷ ⵜⴰⵎⵎⴰⵣⵉⵏ (ⵉⵎⵙⵙⴰⴽⵏ) ⴷ ⵜⴼⴰⵍⴰⵜⵉⵏ (ⵜⵉⵙⵍⵙⵍⵉⵏ). ⵖⵎⴽ ⵍⵍⵉ ⵜⵜⵡⴰⵢⵙⴽⴰⵔⵏ ⵙ ⵉⴼⴰⵍⴰⵏ ⵏ ⵓⵣⵕⴼ ⴷ ⵡⴰⵇⵇⴰⵢⵏ ⵉⴱⵓⵖⵍⴰⵍⵏ ⴷ ⵉⵎⵙⵓⵜⵓⵍⵏ. ⵜⵉⴳⵕⵚⵉⵏ, ⵏⵜⵜⵏⵜⵉ ⴷⴰⵔⵙⵏⵜ ⵜⴰⵡⵉⵍⴰ ⵏ ⵓⵎⴽⵕⴰⴹ.

- **ⴳ ⵜⵎⵉⵣⴰⵔ ⵏ ⵜⵜⵡⴰⵔⴳ**, ⵜⵡⴰⵢⵙⵙⴰⵏ ⵜⵜⵉⴽⵏⵉⴽ ⴷ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵓⵖⵏⴰⵏ ⵙ ⵓⵙⵙⴼⵙⵉ ⵏ ⵡⴰⵍⴰⵙ ⵍⵍⵉ ⴷ ⵉⵜⵜⴽⴽⴰⵍ ⵜⵉⵎⵉⵣⴰⵔ ⵢⴰⴹⵏ ⵏ ⵉⴼⵕⵉⵇⵢⴰ. ⴰⵍⴰⵡ ⴰⴷ ⵉⵜⵜⴰⵡⵙⵙⴰⵏ ⵙ ⵜⵉⵏ ⵓⵣⵔⴳ (ⵜⵉⵏ ⵏⴳⴱⵍ ⵙ ⵉⵍⵙ ⵏ ⵜⵎⴰⵛⵉⵇⵜ).

ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵓⵖⵏⴰⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⴰⴷ ⴰⵔ ⵉⵜⵜⵡⴰⵢⵙⴽⴰⵔ ⵙ ⵜⵜⵉⵢⵜ ⵏ ⵜⵙⴰⴽⴽⵓⵎⵜ ⵎⵎⵉ ⵜⴹⴹⴼⴰⵕ ⵜⴳⵣⵉ ⴷ ⵉⵣⵡⴰⵍⵏ ⴳ ⵡⴰⵍⴰⵙ ⴷ ⵡⵓⵣⵣⴰⵍ ⵓⵎⵍⵉⵍ ⴷ ⵓⵣⵕⴼ. ⵖⵎⴽⵖⴰⴷ ⵏⵉⵜ ⴰⵙ ⴰⵔ ⵉⵜⵜⵡⴰⵢⵙⴽⴰⵔ ⵓⵖⵏⴰⵏ ⵣⵓⵏ ⴷ: ⵜⵉⴳⴱⴰⵡⵉⵏ, ⵜⵉⵔⴰⵜⵉⵏ, ⴷⴷⴱⴰⵍⵊ ⴰⵃⴱⴳ, ⵍⴳⵡⴰⵜⵎ (ⵜⵉⵙⵙⴽ) ⴷ ⵜⴳⵕⵚⵚⵉⵏ ⴷ ⵓⵙⴰⵔⵓ ⵏ ⵙⵡⵓⵍ.

ⴼⴰⵍ ⴰⵡⴷⴷⵉ ⵜⵓⴱⴱⵏⴰ ⵔⴰ(ⴷ) ⴱⵓⵙ ⵀⵙⵓⵊⵊⵓⵏⵜ
ⵄⴰⵙⵟⴰⵖ ⵉ ⵡⴰⵙⵙⵉ ⵉⵡⴰⵙⴰⵏ ⵜⴰⵡⵓⵔⵉ ⴷⵓⴱⵏ
ⴰ(ⴷ) ⵏ ⴳⵏ ⵜⵓⴳⴳⴰⴱ ⵉⵃⵅⴰⵏ, ⴰⵔ ⴽⵉⵖ ⵏⴳⴰⴷⴰⵏⵜ (**ⵜⴰⴱⴱⵀⵉⵀⵜ:** 10-28/2001).

ⵜⵉⵖⵔⵉ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵖ ⵜⵉⵏⵎⵙ ⵜⵎⴰⴳⴳⴰⵔ ⵜⵓⴳⴳⵜ ⵏ ⵉⴱⵇⴱⵉⵜⵏ ⴷ ⵉⴳⴰⵀⵛⴰⵜⵏ ⵖ ⵉⴳⴰ ⵎⴰⵏ ⴰⴱⴽⴽⵉⵙ ⴰⴱ ⵔⴰⴷ ⵏⴰⵇⵕⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ? ⵜⵉⵣⵡⵓⵔ ⵜⵎⴰⵔⵉⵔⵜ ⵍⵖ ⵉⴳⵔⴰⵡⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵖ ⵜⴱⵜⵉ ⴰⴱⴽⴽⵉⵙ ⵏ ⵜⵀⵉⵏⴰⵖ ⴰⴷ ⴱⵔⴱ ⵜⵜⵉⵡⵖⵔⵉ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ :

ⵔⵉⵖ ⴷⴰⵖ ⴰ(ⴷ) ⴽ ⵏⴱⴰⵇⴱⴰ ⴰ ⴰⵀⵔⵓⴳ ⴰⴷ ⵎⵥⵥⵉⵢⵏ
ⵎⴰⵏ ⵙⵅⵓⵕⵓⵀ ⴰⴱ ⵔⴰ(ⴷ) ⵜⴰⵇⵔⴰⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ?
ⵉⵣⴷ ⵙⵅⵓⵕⵓⵀ ⵏ ⵜⵀⵉⵏⴰⵖ ⵖⵉⴽ ⵙⵙⵉ ⵥⵉⵙⵏ?
ⵄⴰⵙⵟⵖ ⵉ ⵕⵟⵟⵉ ⴰⴷ ⴰⴽ ⴷ ⴰⵡⵉⵏ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⴳⴰⴷⴷⴰⵏⵜ
ⴰ(ⴷ) ⵜⵥⵕⵜ ⵜⵉⵎⵉⵜⴰⵔ ⵜⵉⵙⵙⵉ ⴷ ⵀⵙⵏ ⵙⵊⴷⵓⴷ ⵍⴽ
ⴰⵛⴽⵓ ⴰⵎⵣⵔⵓⵢ ⵉⵖ ⴽ ⵉⴷ ⵉⵙⴽⵎ ⴼⴰⵜⵉ ⴳⴳⵓⵜⵏ
ⴽⵉⴳⴰⵏ ⴰⵔ ⴰⴷ ⴰⴽ ⵎⵙⵏ, ⴰⵛⴽⵓ ⵜⵅⵜⴰⵊⵊⴰⵜ ⵜⵏ (**ⵜⴰⴱⴱⵀⵉⵀⵜ:** 10-28/2001).

ⵓⵔ ⵉⴳⵉ ⵡⴰⴼⵓⴷ ⵓⵣⵣⴰⵍ, ⴰ(ⴷ) ⴽⴰ ⵙⵉⵙ ⵏⴽⴽⴰⵜ
ⵉⵖ ⵓⵔ ⵉⵅⴱⵕ ⵢⴰⵏ ⵉ ⴷⵍⵍ, ⵔⴰ(ⴷ) ⵜⵏ ⵙⵓⵍ ⵉⴼⴼⵓⵖ
ⵉⵖ ⴰⵙ ⵉⵅⴱⵕ, ⵏⵜⵜⴰ ⴰ(ⴷ) ⴷⴰⵔⵔ ⵉⵍⵍⴰⵏ ⴰⵔ ⵍⵎⵓⵜ (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ:** 13/1995).
ⵜⴰⵎⴰⴹⵓⵏⵜ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵖ ⵉⵎⴰⵙⵙⵏ ⵏ ⵙⵙⴼⵍⴷ ⴷ ⵥⵕ ⵍⵍⵉⵖ ⴰⵔ ⵏ ⵓⵔ ⵜⵜⴰⴼⴰⵏ ⴰⵢⵜ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⵉⴳⵓⵢⵢⴰ ⵏⵙⵏ ⵖ ⴰⵢⵍⵍⵉ ⵥⵕⵕⴰⵏ ⴽⵔⴰⵢⴳⴰⵜ ⴰⵙⵙ ⵖ ⵜⵍⴼⴰⵣⴰ ⵏⵙⵏ :

ⵎⴰ(ⴷ) ⵉⴱⵕⵕⵎⵏ ⵜⵉⴳⴳⴰⵙ ⵉ ⵜⴰⵙⴰ ⵉⵏⵓ?
ⵎⴰⴼ ⵉⵢⵢⵉ ⴷ ⴰⵣⵣⵓⵔⵏ ⵉⵎⵟⵟⴰⵡⵏ?
ⵏⴳⴳⴰⵡⵔ ⴷ ⴱⴰⴱⴰ ⵖ ⵓⵃⴰⵏⵓ ⵏⵖ
ⵏⵉⵖ ⵉⵔⴰ ⴰⴷ ⴰⵙ ⵏⴽⴽ ⵙ ⵍⴳⴰⴹⵕ
ⵏⵕⵥⵎ ⵜⵍⴼⴰⵣⴰ ⵔⴰ(ⴷ) ⵜ ⵏⵡⵏⵙ
ⵉⵖⵔⴰ ⴰⵖ ⵉⵏⴰ : ⴳⴳⴰⵡⵔ ⵖ ⵜⴰⵎⴰ ⵏⵓ
ⵏⵃⵜⴰⵊⵊⴰ ⴽⵎ ⴰⴷ ⵉⵢⵢⵉ ⵜⵎⵎⴰⵍⵜ
ⵎⴰⵙ ⵉⵏⴰ ⵖⵡⴰⴷ ⵍⵍⵉ ⵉⵙⴰⵡⴰⵍⵏ ?
ⵎⴰⴷ ⴳⴰⵏ ⵖⵡⵉⴷ ⵍⵍⵉ ⵙⵎⵓⵇⵇⵓⵍⵖ?
ⵎⴰ(ⴷ) ⵉⴳⴰ ⵖⵉⴽ ⴰⴷ ⴰ ⴰⵢⵜ ⵍⵄⴰⵇⵍ?
ⵉⵣⴷ ⴰⵡⴰⵍ ⴰⴷ ⵏⵖ ⵉⵙ ⵎⵎⵓⵜⵏ?
ⴰⵊⵊ ⵉⵢⵢⵉ ⴽⴰ ⴳⴳⵓⵜⵏ ⵉⵡⴰⵍⵉⵡⵏ
ⵖⴰⵢⴰ ⴷ ⵓⵔ ⵜ ⴷⴰⵡⴰⵏ ⵉⵎⵟⵟⴰⵏ (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ:** 19/1998).

ⵖ ⵢⴰⵏ ⵓⵣⵎⵣ, ⵉⴱⴷⴷ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ, ⴰⵔ ⵜⵙⵇⵙⴰ ⴼ ⵉⵏⵖⵎⵉⵙⵏ ⵎⴰⴷ ⵉⴳⴰⵏ ⴰⵣⴰⴽⴽⴰⴽ ⵏ ⵉⵏⵎⵓⵇⵇⴰⵔⵏ ⵍⵍⵉ ⴱⴱⵉⵏⵉⵏ ? ⵓⵔ ⴰⵔ ⵙⵓⵍ ⵜⵜⵎⵓⵏⴰⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵖ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵉⵏ ⵏⵙⵏ :

ⴳⵯⵎⴰ ⵃⵏⴰ ⵏⵓ ⵏ ⵜⴰⵙⴰ ⴷ ⵡⵓⵍ ⵏⵖ
ⵎⴰⵏⵉⴽ ⵜⴳⵉⵜ ⴰ ⴳⵯⵎⴰ, ⵎⴰⵏⵥⴰⴽ ⵉⵏ ?
ⵀⴰⵏ ⴰⵔ ⴰⵖ ⵉⵜⵜⴰⵖ ⵓⵎⴰⵔⴳ ⵏⵓⵏ
ⴳⵉⴳⴰⵏ ⴰⵢⴰⴷ ⵓⵔ ⵢⴰⴷ ⵏⵥⵕⵉ ⵢⴰⵏ
ⵉⵣⴷ ⵉⵙ ⵜⵙⵔⵙⵎ ⵍⵀⵎⵎ ⴰⴷ ⴳⴳⴰⵡⵔⵖ?
ⴰ(ⴷ) ⵉⵢⵢⵉ ⵖⴰⵔ ⵓⵔ ⵉⴳⵍⵉ ⵡⴰⵃⴷⵓ ⴰⵖ?
ⵎⴰⵏⵥⴰ ⵉⵍⵎⵓⵇⴰⵔⵏ ⵍⵍⵉ ⵄⴷⵍⵏⵉⵏ ?
ⵎⴰⵏⵥⴰ ⵜⵉⵡⵉⵣⵉ ⵓⵍⴰ ⵜⵉⴳⵔⴰⵡⵉⵏ ? (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ:** 26/2001).

ⵉⵖⵍⵉⴷ ⵙⵓⵍ ⵓⵣⵎⵣ ⴰⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵍⵍⵉⵖ ⵔⴰ ⴷ ⵜⴽⵛⵎ ⵙ ⵜⵉⵏⵎⵍ ⴰⴷ ⴷ ⵜⵙⵙⵏⴽⴰⵔ ⵎⵥⵥⵉⵢ ⵜⴱⵓⵖⵍⵍⵓ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ, ⵢⵉⵔⵉ ⵓⵣⵎⵣ ⵖ ⵉⵏⴱⴷⴰⴷⵏ ⴰⴷ ⴱⵉⴷⴷⵏ ⵜⵉⴷⴷⵉ ⵏ ⵉⵔⴳⴰⵣⵏ ⴰⵔ ⴽⵉⵖ ⵜⴼⵍⵓⵊⵊⴰ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ :

ⵉⵍⴽⵎ ⴷ ⵓⵣⵎⵣ ⴰ(ⴷ) ⴰⵎ ⵏⵃⵉⵢⵢⵍ ⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ
ⴼⵕⵃⵖ ⴰⵎ ⵍⵍⵉⵖ ⵔⴰ ⵜⵜⵉⵍⵉⵜ ⵖ ⵍⵎⴹⴰⵕⵅ
ⵔⴰ(ⴷ) ⵙⵓⵍ ⵜⵕⴱⴱⵓⵎⵜ ⴰⵔⵔⴰⵡ ⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ

ⵥⴰⵄⵉⵎ ⵉⴷⵓⵙ ⴷⴰⵔⵙ ⵎⴰⵙⴷ ⵜⴰⵖⴰⵎⵜ ⵏⵜⵜⴰⵜ ⴽⴰ ⴰⵔ ⴰⴷ ⵙⵓⵍ ⵉⵡⴰⵍⴰ ⴰⵥⵍⵍⴰ ⵖⴰⵙⵙ ⴰⴷ ⵏⵖ ⴰⵣⴽⴽⴰ, ⵜⵙⵙⵉⵔⵡⵉⵙ ⴰⵣⵓⵕ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵙ ⵡⵉⵏ ⵡⴰⵥⴰⵔ ⵍⵍⵉ ⴱⴷⴷⴰ ⵉⴷⴷⵔⵏ ⵡⴰⴳⴳⴰ ⵉⵣⴷⵖ ⵖ ⵉⵔⴰⵥⴰⵏ :

ⴰ ⵀⴰⵏ ⴰ ⴳⵯⵎⴰ ⵍⴰⴱⵓⴷⴷ ⵏ ⵍⴼⴰⵇ ⴰ(ⴷ) ⵙⵓⵍ ⵉⵍⵉⵏ
ⵉⵖ ⴰⴽⴽⵯ ⵓⵔ ⵉⵍⵍⵉ ⵖⵉⴷ, ⵉⵍⵍⴰ ⵖⵉⵍⵍⵉ ⵖ ⵍⵍⴰⵏ
ⴰⵣⵓⵕ ⵏ ⵡⴰⵥⴰⵔ ⵉⴷⵓⵙ ⵡⴰⴳⴳⴰ ⵍⴰⴼ ⴰⵎⴰⵏ
ⵎⵇⵇⴰⵔ ⴰⵙ ⵍⴰⴼ ⵓⴳⴳⵓⴳ, ⵓⵔ ⵜ ⵏⵖⵉⵏ ⵉⵔⴰⵥⴰⵏ
ⴰⵣⵓⵕ ⵏⵏⵎ ⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵉⵙⵓⵍ ⵓⵔ ⵉⵎⵎⵓⵜ
ⴰ ⵀⴰⵏ ⵍⵥⵄⵍ ⵏ ⵕⴱⴱⵉ ⴷ ⵍⵃⵢⵓⵏ ⵏⵏⵙ ⴰⵖ ⴰ(ⵔ) ⵙⵙⴰⵏ
ⴰ ⵍⵍⴰⵀ ⵓⴽⴱⴰⵔ ⵎⵍⴰⴷ ⵓⵔ ⵍⵎⴰⵍⵉⴽ ⵏⵏⵖ
ⵉⴽⵓⵜ ⵍⵖⴷⵓ ⵢⵓⵙⵉ ⴷ ⴰⵖⵔⵓⵛ ⴰⵔⴰⵖ ⵉⴽⴽⴰⵜ (ⵜⴰⵙⵙⵥⵉⵥⵜ: 10/1994).

ⴰⵔ ⵜⵙⵇⵙⴰ ⵖ ⵜⴰⵖⴰⵎⵜ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵎⴰⵏⵉ ⴽⴽⴰⵏⵜ ? ⵡⴰⴳⴳⴰ ⵍⵍⴰⵏ ⵡⵉⴷ ⵥⵍⵍⴰⵙ ⵙⵖⵓⵔⵓⵏⵉⵏ :

ⵎⴰⵜⵜⴰ ⵖⵉⴽ ⴰⴷ ⴰⵖ ⵜⴳⴰ ⵍⵓⵇⵜ ⴰ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵉⵏⵓ ?
ⵉⵣⴷ ⵍⴼⴰⵇⵇ ⵏⵏⵖ ⵓⵔ ⵍⵍⵉⵏ, ⵡⴰⴳⴳⴰ ⵏⵓⵣⵣⵍ ⵡⴰⵍⵓ ? (ⵜⴰⵙⵙⵥⵉⵥⵜ : 8-18/1979).

ⵍⴰⵃⵇⵍ ⵏ ⵥⴰⵄⵉⵎ ⵓⵔ ⵉⵔⴳⵍ ⵥ ⵍⴳⵡⴰ, ⵜⴷⴷⵔ ⴰⵣⵎⵣ ⵏⵏⵙ ⵜⴳ ⵉⵍⵙ ⴷ ⵉⵙⵙⴰⴳⴳⵯⴰⵏ ⴽⵔⴰ ⵜⴰⵏⵏⵉ, ⵜⵥⴽ ⵜⵓⴳⴳⴰ ⵥ ⵓⵣⵎⵣ ⵏⵏⵙ, ⵜⵉⵡⵉ ⴷ ⴰⵡⴰⵍ ⵥ ⵍⴱⵔⵉⴼ ⵏ ⵓⴳⵍⵍⵉⴷ ⵍⴼⴰⵙⴰⵏ ⵡⵉⵙ ⵙⵙⵉⵏ ⵉⵎⵓⵍⴰ ⵏ ⵕⴱⴱⵉ ⵥⵍⵍⴰⵙ ⵖ 20/08/1994 ⵍⵍⵉⵖ ⵢⵓⵟⵟⴰ ⵥ ⵡⴰⴷ ⵜⵜⵥⴽ ⵍⵀⵉⵎⵎⴰ ⵉ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ :

ⵉⵏⵏⴰ ⴰⵡⵏ ⴰ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵍⵎⴰⵍⵉⴽ ⵏⵏⵓⵏ :
ⵡⴰⵢⵢⴰⴽ ⴰ(ⴷ) ⵜⵥⵍⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵍⵍⵉ ⴽⵯⵏ ⵢⵓⵔⵓⵏ
ⵓⵍⴰ ⴷⴷⵉⵏ ⵀⴰⵏⵏ ⵓⵔ ⵉⴳⵉ ⴰ(ⴷ) ⵜⵏ ⵉⵍⵓⴼ ⵓⵎⵓⵙⵍⵎ
ⴰⴷ ⴰⵖ ⵉⵡⴰⵥⵇ ⵕⴱⴱⵉ ⵉⵙⴰⴽ ⴰⵖ ⴰⵖⴰⵔⴰⵙ (ⵜⴰⵙⵙⵥⵉⵥⵜ: 13/1995).

ⵓⵔ ⵉⵙⵙⵓⵙⵎ ⴰⵢⵍⵍⵉ ⵜⵖⵉ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵖ ⵜⵉⵍⵉⵥⵉⵣⵢⵓⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⵏⵏⵙ, ⵓⵍⴰ ⵉⴽⴽⵙ ⴰⵙ ⵎⴰⵢⴰⵏⵏ ⴰⵖⵊⵊⴰⵊ ⵙⵓⵍ ⵓⴽⴰⵏ ⵜⵥⵓⴷ, ⵎⴰⵛⵛ ⴰⵢⵜ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⴰⴷ ⵉⵟⴱⵕⵏ ⵉ ⴷⵍⵍ :

ⵉⵡⴰ ⴰ ⴰⵥⵀⵉⵎ ⴰ ⵡⴰⴷ ⵉⵜⴳⵎⵎⵉⵎⵏ ⴳⵎⵎⵉⵎ
ⵉⵎⵎⴰ ⵏⴽⴽⵉ ⴰⵔ ⵜⵜⵓⵀⴰⵎⵖ ⴰⵢⵍⵍⵉⵖ ⵕⵎⵉⵖ
ⴰ ⵜⴰⵏⵏⴰ ⵖ ⵓⵔ ⵏⵙⵙⵓⴳⵉⵔ ⵢⴰⵜ, ⴰⵔ ⴰⵙ ⴰⵍⵍⴰⵖ
ⴰ ⴽⴽⵉⵙⵏ ⵍⵃⵛⵓⵔ ⵉ ⵜⵔⴳⴰ ⵙ ⵡⵓⵔⴰⵡ ⴰ(ⴷ) ⵉⵢⵢⵉ ⵙⵙⵓⵏ
ⵓⵔ ⵉⵢⵢⵉ ⴽⴽⵉⵙⵏ ⵉ ⵥⴰⴷ, ⵉⵍⵙ ⵉⵔⴰ ⵙⵓⵍ ⴰⵎⴰⵏ
ⴰⵍⵍⴰⵀ ⵉⵏⵖⴰ ⵉⵢⵢⵉ ⵥⴰⴷ, ⵍⴼⵎⴰ ⵉⵍⵍⴰ ⵥⵍⵍⴰⵖ
ⵓⴽⴰⵏ ⵏⵄⵥⵓⵕ ⴳ ⵜⴰⴳⴰⵏⵜ ⴰⵎⴰⵏ ⵏ ⵎⴰⵔⵓⵔ
ⴰⵢⵏⵏⴰ ⵙ ⴰ(ⵔ) ⵣⵣⵉⴳⵉⵣⵖ, ⵉⵙ ⴰ(ⵔ) ⴽⴰ ⵕⵎⵎⵉⵖ

ⵍⵃⵕⵅ ⵉⵙⵙⴰⵍⵍⴰ ⴰⵖ ⴰⵙⵙ ⵍⵍⵉ ⵏⵎⵎⵥⵕⴰ
ⵉⵙⵙⴰⵍⴰ ⴰⵖ ⴷⴰⵖ ⵍⵃⵔⴰⵇ, ⴰⵙⵙ ⵍⵍⵉ ⵏⵃⴹⴰ
ⴰ ⵀⴰⵏⵏ ⴰⵡⴷⴷⵉ ⵜⴰⴳⵯⵎⴰⵜ ⵉⴽⵍⵍⵉ ⵜⴳⴰ (**ⵜⴰⵙⵙⵃⵉⵃⵜ:** 8-30/2002).

ⴰⵔ ⵜⵙⵇⵙⴰ ⵃⴰⴹⵉⵎ ⵎⴰⵏⵉ ⴷ ⵜⴽⴽⴰ ⵜⴷⴰⵍⵉⵜ ⴰⴷ ⵉⴳⴳⵓⵜⵏ ⵙ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵏ ⵡⴰⵎⵓⵔ ⵏⵏⵖ, ⴰⵔ ⵜⵙⵎⵓⵇⵇⵓⵍ ⵙ ⵜⴰⵎⵣⵉⵖⵜ ⵜⵏⴳⴹ ⵖ ⵜⵅⴳⴳⴰⵔⵜ, ⵜⵙⵙⵔⴳⵎ ⵙ ⴽⵔⴰ ⵜⵜ ⵉⵙⴰⵡⴰⵍⵏ, ⵜⴰⵡⵉⵜ ⵜ ⵖ ⵡⴰⴷ ⵜⴰⵍⵍ ⴰⵜⵉⴳ ⵉ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵓⵍⵜ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ :

ⵜⴰⵅⴳⴳⴰⵔⵜ ⴰ ⵜⴰⵙⵔⴳⵎⵜ ⵏⵓⵙⵉ ⴽⵯⵏⵜ ⵏⵙⵓⵍ
ⵏⵖⴷ ⵉⵙ ⵏⵎⵎⵓⵜ, ⴰⴳⵯⵉⵖ ⴰⴷ ⴽⵛⵎⵖ ⴰⴽⴰⵍ
ⵉⴽⴽⵯⵎ ⵏⵏ ⵓⵥⵕⵓ ⵖ ⵉⵎⵉ ⴱⴱⵉⴱ ⵉⵡⴰⵍⵉⵡⵏ ⵙ ⵍⵅⵕⵕ
ⵏⵛⵛⵉⵜ ⴰⵖⵔⵓⵛ, ⵜⵜⵢⴰⴳⴰⵍⵖ ⵉⵜ, ⵏⵖ ⵉⵢⵢⵉ ⵍⴰⵅⵅ
ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴰⵃ ⵜⴰⵣⵣⴰⵍⵖ, ⴰⵡⴰⵍ ⵏⵏⵖ ⴰ ⵢⴰⵏ
ⵏⴽⴽⵉ ⴰⴷ ⵉⵣⵔⵡⴰⵔⵏ ⵡⵉⴷⴰ ⵉⵔⴰⵏ ⴰⴷ ⵉⵢⵢⵉ ⵏⴰⴽⵔⵏ
ⵏⴳⴰ ⵢⴰⵏ ⴷ ⴰⵢⵜⵎⴰ, ⴳⵉⵏ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵙⵉⵜⵉ ⵢⴰⵏ
ⴰⴷⵔⵖ ⵉ ⵓⴳⴰⵢⵢⵓ, ⵣⵓⵏ ⴷ ⵉⵍⵃ ⵉⴽⴽⴰⵏ ⴰⵖⴰⵔⴰⵙ (**ⵜⴰⵙⵙⵃⵉⵃⵜ:** 12/1994).

ⵜⵙⵙⵉⵔⵡⵉⵙ ⵡⴰⴷ ⵉⵖⵉⵏ ⴰⵡⴰⵍ ⵏ ⵡⵉⵢⵢⴰⴹ ⴰⵔ ⵜⵏ ⵉⵙⴰⵡⴰⵍ, ⵉⵃⵍ ⵡⵉⵏⵏⵙ ⵣⵓⵏ ⴷ ⵡⴰⴷ ⵉⵕⵥⴰⵏ ⵖ ⵓⴹⴰⵕ ⵓⵔ ⵜⵏ ⵉⵇⵇⵉⵏ :

ⵉⵊⵊⵉ ⵏ ⵓⴹⴰⵕ ⵉⵏⵓⴹⴰ, ⵉ ⵡⴰⵍⵍⵉ ⵜ ⵓⵔ ⵉⵇⵇⵉⵏ
ⵉⵖ ⵉⵙⵓⵔ ⵃ ⵓⵄⴽⴽⴰⵣ ⵉⵔⵛⴰⵏ, ⵓⵔ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⴰⵙⵉⵏ (**ⵜⴰⵙⵙⵃⵉⵃⵜ:** 2/1994).

ⵜⴰⵎⴷⵢⴰⵣⵜ ⵜⵃⵔⴽ ⴱⴰⵀⵔⴰ ⵙ ⵡⴰⵜⵉⴳ ⵏ ⵡⴰⵡⴰⵍ ⵏ ⵢⴰⵏ ⵉⵖⴷ ⵙⵔⵙ ⵉⵙⵙⵏⴽⵔ ⴰⵔⵔⴰⵡ ⵏⵏⵙ, ⵜⴰⵡⵉ ⴷ ⵃ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵍⵍⵉ ⵓⵔ ⵙⵙⵍⵎⴰⴷⵏⵉⵏ ⴰⵡⴰⵍ ⵏⵏⵙⵏ ⵉ ⵜⴰⵔⵡⴰ, ⵜⵎⵍ ⴷ ⵎⴰⵙ ⵙⴽⴰⵔⵏ ⵜⴰⵎⵓⴽⵔⵉⵙⵜ ⵎⵓⴷ ⴷ ⵜⵜⴳⵓⵔⵓⵏⵜ ⵜⵎⵓⴽⵔⵉⵙⵉⵏ ⵀⵔⵛⵏⵉⵏ, ⵍⵍⵉ ⵓⵔ ⴱⴱⵓⵖⵍⵓⵏⵉⵏ ⴰⵎⵣⵔⵓⵢ ⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ :

ⴰ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵙⵙⴰⵍⴰⵎ ⵏ ⵕⴱⴱⵉ ⵏⵏⵖ ⵃⵍⵍⴰⵡⵏ
ⴰⵣⵓⵍ ⵏ ⴱⴰⴱ ⵏⵏⵖ ⵃⵍⵍⴰⴽ ⵉⴳⴰ ⴰⵡⴰⵍ ⵉⵎⵎⵉⵎⵏ
ⴰⴷ ⵓⵔ ⵜⵜⵎⵀⴰⵍⵜ ⴰ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴰⵡⴰⵍ ⵏⵏⴽ
ⴰⴷ ⵓⵔ ⵜⵜⵓⵜ ⵓⵔ ⵙⵉⵙⵏ ⵜⵕⴱⴱⵉⵜ ⴰⵔⵔⴰⵡ ⵏⵏⴽ
ⵜⴰⵔⵡⴰ ⵏ ⵜⵎⵉⵥⴰⵏ ⵏⵏⵖ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⴽⵓⵍⵓⴽⵯⵏ
ⴰⵔ ⴰⵖ ⵉⵙⵙⵏⴷⴰⵎ ⵡⴰⵍⵍⵉ ⵢⵓⴹⴹⵕⵏ ⴰⵔⵔⴰⵡ ⵏⵏⵙ
ⵓⵔⴰⵙ ⵎⵍⵉⵏ ⴰⵡⴰⵍ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⵉⵙⵙⴰⵏⵏ
ⵉⵖ ⵜ ⵉⴷ ⵉⵡⵉⵏ ⴰ(ⴷ) ⵉⵥⵕ ⵍⴱⵍⴰⴷ, ⴰ(ⴷ) ⵢⵉⵙⵙⵏ ⵍⴰⵚⵍ
ⵉⴳⵉⵚⵚⵉ ⵜⵏ ⵎⴰⵙ ⵉⵊⵎⵄⴰ ⴷ ⵍⵃⴰⵎⵉⵍⴰ ⵏⵏⵙ (**ⵜⴰⵙⵙⵃⵉⵃⵜ:** 10/1993).

ⴰⵡⴰⵍ ⴰ(ⴷ) ⵉⴳⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⴳ, ⵍⵍⵉ ⵙ ⵏⵙⴰⵡⴰⵍ
ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵓⵔ ⵙⵙⵔⴳⵎⵏⵜ ⴰ ⵡⴰⵍⵍⵉ ⵜⵜ ⵉⴼⵍⵏ
ⵍⵇⵉⵎⴰ ⵏⵏⵙ ⵓⵔ ⵊⵊⵓ ⴹⵕⵏⵜ, ⵓⵍⴰ ⵜⴹⵟⴰⴼ ⴰⵏⴰⵡ (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ:** 12/1994).

ⵜⵉⵡⵉ ⴷ ⴰⵡⴰⵍ ⴼ ⵡⴰⴽⴰⵍ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵖⴰ ⵍⵍⵉ ⵢⵓⵎⴰⵏ ⵉⵣⵣⵍⵎⴹ ⵏ ⵉⴼⵔⵉⵇⵢⴰ ⵖ ⵉⴳⴰ : ⴱⵓⵕⴽⵉⵏⴰⴼⴰⵚⵓ ⴷ ⵎⴰⵍⵉ ⵍⵍⵉⵖ ⵓⴽⴰⵏ ⵙⵓⵍ ⵜⴷⴷⵔ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵙ ⵖⴰⵙⵙ ⴰⴷ, ⵖⵎⴽ ⴰⵏⵏ ⴷ ⵜⵜⵛⴰⴷ ⵓⵍⴰ ⵍⵇⴰⴱⴰⵢⵍ ⵏ ⴷⴷⵣⴰⵢⵔ ⵍⵍⵉ ⵙⴽⵔⵏⵉⵏ ⵜⴰⴼⵙⵓⵜ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵙⵓⵔⵔⵉⵏ ⴷ ⴽⵔⴰ ⵖ ⵉⵣⵔⴼⴰⵏ ⵏⵏⵙⵏ, ⵉⵍⵉⵏ ⵓⴽⴰⵏ ⵙⵓⵍ ⵖ ⵓⵛⴱⴰⵔ ⵙ ⵖⴰⵙⵙ ⴰⴷ:

ⵉⵣⵣⵍⵎⴹ ⵏ ⵉⴼⵕⵉⵇⵢⴰ, ⴳⴰⵏ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⴰⴽⴰⵍ ⵏⵏⵖ
ⵀⴰⵏⵏ ⴱⵓⵕⴽⵉⵏⴰⴼⴰⵚⵓ, ⵀⴰⵏ ⵎⴰⵍⵉ ⵙⵓⵍ ⵓⴽⴰⵏ
ⴳⵉⵙ ⵓⴽⴰⵏ ⵙⵓⵍ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵍⵍⵉ ⵅⵓⵕⵕⴰⵏⵉⵏ
ⵓⵍⴰ ⴰⵡⴰ ⵜⵜⵛⴰⴹ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵍⵍⵉ ⵖⵉⵏ ⵉⵍⵍⴰⵏ
ⵉⵍⵍⴰ ⴳⵉⵙⵏ ⵙⵙⵉⵃⵔ, ⴱⵉⴽⵙⵏ ⵙⵓⵍ ⵉ ⵡⴰⵡⴰⵍ
ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵏ ⵍⵇⴱⴰⵢⵍ ⴰ ⵡⵉⵍⵍⵉ ⵢⵓⵙⵉⵏ
ⵙⵙⵉⵃⵔ ⵏⵏⵎ ⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵎⴽ ⵍⵍⵉ ⵙ ⵍⵍⴰⵏ (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ:** 12/1994).

ⴰⴽⴰⵍ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵖⴰ ⵢⵓⵙⵃⴰ ⵉⵍⴰ ⵜⵉⵖⵣⵉ ⵢⵉⵍⵉ ⵜⵓⵔⵔⵓⵜ ⵍⵓⵣⵣⴰⵏ ⴳⵉⵙ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⴱⴹⵓⵏ ⵜⵏ ⵜⵡⵔⵉⵔⵉⵏ ⵜⵎⵎⵔ ⴰⵙⵏ ⵜⵓⴷⵔⵜ ⵉⵛⵡⴰⵏ ⵉ ⴰⵢⵜⵎⴰⵙ ⵖ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵎⴰⵖ ⵍⵍⴰⵏ:

ⵔⵡⴰⵅⴰⵢⵜ ⴰ ⴰⴹⴰⵕ, ⵔⵡⴰⵅ ⴰ ⵔⵔⵊⴰ
ⴰ(ⴷ) ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵏⵥⵓⵕ ⴰⴽⴰⵍ ⵏ ⵜⵎⵎⵓⵣⵖⴰ
ⴰ ⵔⵉⵖ ⴰⴷ ⵥⵕⵖ ⴳⵯⵎⴰ, ⵎⴰⵎⵏⴽ ⴰ(ⴷ) ⵉⴳⴰ ?
ⴰⴷ ⵓⵔ ⵉⵏⵏⴰ ⵎⵙⵔⴽⵉⵏ, ⵉⵣⴷ ⵉⵙ ⵏⴱⴹⴰ?
ⵜⵓⴷⵔⵜ ⵉⵛⵡⴰⵏ ⵉ ⵡⴰⵔⵔⴰⵡ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵖⴰ
ⵉⵏⵏⴰⵖ ⴽⴰ ⵉⵍⵍⴰ, ⵀⴰⵏⵏ ⵉⴳⴰ ⴳⵯⵎⴰ (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ:** 26/2001).

ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵖⴰ ⵜⵏⵎⴰⴳⴳⴰⵔ ⴷⵉⴷⵙⵏ ⵖ ⴱⵍⵊⵉⴽⴰ ⵜⵅⵓⵛ ⴷⵉⴷⵙⵏ ⵖ ⵢⴰⵏ ⵓⴳⴷⵓⴷ ⵡⵉⵙⵙ ⵚⴹⵉⵚ "ⴰⴳⵕⴹ ⵏ ⵜⵡⵜⵎⵉⵏ", ⵉⵍⵍⴰⵏ ⴳⵔ 21 ⴰⵔ ⵎⵕⵚ 2002 ⴳ ⴱⵍⵊⵉⴽⴰ:

ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵏ ⵎⴰⵍⵉ ⴷ ⵏⵏⵉⵊⵉⵔ ⴰ(ⴷ) ⵏⵥⵕⴰ
ⴰ ⵜⴰⵡⵜⵎⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵏⵇⵇⵔⵜ ⴰ(ⴷ) ⵏ ⵜⴳⴰ
ⵏⵅⵓⵛ ⴷⵉⴷⵙ, ⵏⵜⵜⴰⵜ ⵜⵓⵎⵥ ⴰⵖ ⵓⴽⴰⵏ ⵍⴳⴷⵔⴰ
ⴰⵎⴰⵔⴳ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵉⵅⵍⴰⵏ ⴰⴷ ⴷ ⵓⴽⴰⵏ ⵜⴳⴰ
ⵏⵏⵉⵖ ⴰⵙⵏ: " ⵀⴰⵏ ⵍⴳⴰⵜⵎ ⵜⵕⵥⴰⵎ ⵜ ⵍⴳⴷⵔⴰ"
ⵜⵏⵏⴰ ⴰⵖ: "ⵏⵏⴽ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⵉⵕⵥⴰⵏ, ⵢⵢⵉⵀ ⵏⵖⵣⴰ"
ⵉⴼⵓⵡⵡⴼ ⵡⵓⵍ ⵉⵏⵓ, ⴼⵕⵅⵖ ⵍⴼⴰⵕⴰⵅ ⵏ ⴱⴷⴷⴰ
ⵥⵓ ⵍⵍⵉⵖ ⵖ ⵓⴳⴰⴷⵉⵔ ⵢⵉⵖⵉⵔ, ⴰ(ⴷ) ⵙⵉⵜⵏⵖ ⵜⴳⴰ
ⵓⵔ ⴰⴽⴽⵯ ⵔⵉⵖ ⴰⴷ ⴷ ⵏⵕⵓⵅ, ⵍⵍⵉⵖ ⵓⴼⵉⵖ ⴳⵯⵎⴰ

ⵎⵜⴰ ⵓⵔ ⵜⴱⵉⴳⴳⵉⵙ ⵓⵔ ⴷⴰ ⵜⴰⴼ. ⴼⴰⴹⵉⵎ ⴰⵔ ⵜⴱⵉⴳⴳⵉⵙ ⴱ ⵜⵉⴼⴰⵡⵉⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵎⴰⴷ ⵜⵎⵎⴰⵙ ⵉ ⵡⵉⴷⴰ ⵟⴷⴷⴰ ⴱⵔⴱ ⴱⵏⵕⵔⵏⵉⵏ ⵓⵙⴰⵡⵏ, ⵡⵉⴷ ⵜⴷⵔⵓ ⵜⵉⵟⵟⵉⵜ ⵏ ⵡⴰⵡⴰⵙ, ⴰⵔ ⴰⴱⵏ ⵜⴱⴱⵙⴽⴰⵎ ⴰⴼⵔⴰⴽ ⴱ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵙⵙⵉ ⵓⴹⴹⵇⵏ ⵉⴷ ⵟⴰⵟ ⵍⴱ:

ⵉⴱ ⵏⴹⴰⵙⵟ ⵉ ⵇⵟⵟⵉ ⴰⴷ ⴰⵏⵖ ⵉⵎⵙ ⵜⵉⴼⴰⵡⵉⵏ
ⴰⴷ ⴰⵎ ⵏⴼⴽ ⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵉⵎⵉⴽⴽ ⵉⵖ ⵏⴱⵓⵙ
ⵉⵖ ⵎⵎⵓⵜⵖ ⵏⴼⵙ ⴽⵎ ⴷⴰⵖ ⵉ ⵡⴰⵔⵔⴰⵡ ⵍⵖ
ⴰⵔⵔⴰⵡ ⵓⵔ ⵏⵓⵔⵓ ⴱ ⵓⴷⵉⴱ, ⵎⴰⵎⵓ ⵜ ⵜⵜⵉⵏⵉⵖ ?
ⵡⵉⵙⵙⵉ ⴷ ⵉⵏⴽⵔⵏ ⴱ ⵜⵉⵟⵟⵉⵜ ⵏ ⵡⴰⵡⴰⵙ ⵍⵖ
ⵉⵃⵓⵟⵟⵓ ⵉⵢⵢⵉ ⵉⵏⴽⵔ ⴷⵉⵏⵖ, ⵉⵖ ⵉⵢⵢⵉ ⴱⵙⵙⴰⵏ
ⴰⵔ ⴰⴱⵏ ⴱⵜⵜⴰⵡⴰⵖ ⵙⵀⵎⵎ, ⵏⵖ ⴰⴱⵏⵜ ⵙⵕⵎⵖ
ⴼⵉⵖ ⴰⴽ ⵇⵇⴹⴰ ⵏⵜⵜⴰ ⴷ ⵓⴼⵔⴰⴽ ⴰ(ⴷ) ⴽ ⵉⵏ ⵙⴽⵎⵏ
ⴰ ⵀⴰⵏ ⵉⵖ ⵏⵎⵎⵓⵜ ⴰⴷ ⴰⵡⵏ ⴷ ⵓⵔ ⵏⴼⵙ ⵜⵉⵙⵙⴰⴱ
ⴰ ⵀⴰⵏ ⴰ(ⴷ) ⵏⵔⴰ ⴷ ⵉⵖ ⵢⴰⴷ ⵏⴼⵜⴰ, ⴼⵙⵖ ⴰⴽ ⵙⴳⵉⵔ
ⵀⴰⵏ ⴰⵡⴰⵙ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴽⵢⵢⵉ ⴰ ⵎⵓ ⵜⵏ ⴼⵙⵖ
ⴰ ⴳⵉⵡⵏⵜ ⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴰⵡⴰⵙ ⵉⵃⵍⴰⵏ
ⴰ ⵡⴰⵙⴰⵢⵍⵉ ⵀⴰⵏ ⵓⴹⴹⵇⵏ ⴽⵎ ⵡⵉⵙⵙⵉ ⵜⵓⵔⵓⵜ (**ⵜⴰⴱⴱⴼⵉⴼⵜ:** 12/1994)

ⵜⵎⵎⴰⵖ ⵜⵟⴰⵄⵎⵔⴰⵏⵜ ⴼ ⵡⴰⴷ ⵜⴱⴱⵉⵏⴼ ⴽⵔⴰ ⵏ ⵡⴰⴱⴱⴰⵖⵏ ⵀⵔⵛⵏⵉⵏ, ⵓⴱⵉⵏⵉⵏ ⵎⴰⴷ ⵓⵔ ⵉⴷⵔⵓⴱⵏ ⵏ ⵓⵣⴰⵡⴰⵔ ⵖ ⵉⴳⴰ ⵣⵓⵏ ⴷ: ⵛⵛⵙⵃ, ⵙⵟⴰⵔⵟⴰⵔⵉⵢⴰ... ⵜⴱⴱⴰⴳⵯ ⴷ ⵎⴰⴱⴷ ⵉⵎⵣⴷⴰⵖⵏ ⵏ ⵡⴰⵎⵓⵔ ⵍⵖ ⴳⴰⵏ ⵉⵔⴳⴰⵥⵏ ⵥⵉⵙⵏⵉⵏ ⴷ ⴼⵙⵏⵉⵏ ⵙⵄⵣ ⴷ ⵙⵀⵉⵎⵎⴰ ⵖ ⵓⵎⵣⵔⵓⵢ, ⵓⵔ ⵉⴼⵓⵙⴽⵉ ⴰⴷ ⴳⵉⵏ ⵉⵎⴳⴳⵓⵔⴰ ⵍⴱⵏ ⵡⵉⴷⴰ ⴱ ⴰⵔ ⴱⵔⵡⴰⵜⵏ ⴰⵣⴳⴳⵯⴰⵔ :

ⵓⵀⵓⵢ ⵓⵔ ⴰⴷ ⴰⴽ ⵏⵛⵙⵙⵃ, ⵓⵀⵓⵢ ⴰⵡⴰⵙ ⵍⵖ ⵓⵔ ⴰⴱ ⵉⴱⵎ ⵙⵟⴰⵔⵟⴰⵔⵉⵢⴰ
ⴰ(ⴷ) ⵏⴳⴰ ⴷ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵡⵉⵙⵙⵉ ⴷ ⴼⵙⵏⵉⵏ ⵉ ⵜⵜⴰⵔⵉⴳ ⴰⵡⴰⵙ ⴼⵙⵏ ⴰⴱ ⴷ ⵙⵎⵄⵏⴰ
ⵉⵣⴷ ⵙⵃⴰⵕⵕ ⴰⴷ ⵓⵔ ⵏⴹⴹⴰⴼ? ⵉⵣⴷ ⵙⵀⵎⵎ ⴰⴷ ⵓⵔ ⵓⴱⵉⵖ? ⵉⴱ ⵖⴰⵔ ⵏⴱⵀⴰ ⵏⴼⵜⴰ
ⵀⴰ ⵉⴱⴳⴳⵯⴰⴱⵏ ⵀⴰ ⵡⵉⵢⵢⴰ, ⵓⵔⵜⴰ ⵍⵍⵓⴷ ⵏⴼⴰⵕ ⴰ(ⴷ) ⴽⴰ ⵏⵓⵍⴰ: ⵎⴰ(ⴷ) ⵉⴳⴰ ⵖⵉⴽⴰ ?
ⵀⴰⵜⵉ ⵖⵉⴽ ⴰⴷ ⵏⴱⴱⵇⵎⵉ ⵜ, ⵓⵀⵓⵢ ⵓⵔ ⵏⴱⴰⵙⴰ ⵢⴰⵜ, ⵉⵖ ⵟⴷⴷⴰ ⵏⴳⴰ ⵖⵉⴽⴰ.
ⵉⵖ ⴱⵉⵡⵏ ⴽⵔⵥⵏ, ⴱⵉⵖ ⴰ(ⵔ) ⴱⵉⴽ ⴱⵔⵡⴰⵜⵏ, ⵜⴰⵍⵍⴰ ⵀⵙⵙⵉ ⵜⴼⵓⴽⴽⵉⵜ ⵀⴰ ⵜⴰⵢⵢⴰ (**ⵜⴰⴱⴱⴼⵉⴼⵜ:** 11-12/1993).

ⵜⴰⵟⴰⵄⵎⵔⴰⵏⵜ ⴰⵔ ⵜⴱⴱⴰⵕⵔⴰ ⵜⴰⵟⵔⴰⵜ ⵍⴱ, ⴰⵔ ⵜⴱⴱⵖⴰⴱ ⴽⵔⴰ ⵙⵙⴱⵏ ⵡⵉⵢⵢⴰⴹ ⵖ ⵓⵎⵣⵔⵓⵢ ⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ, ⵜⴱⴱⴼⴰⵙ ⵖ ⵓⵎⵣⵡⴰⵔⵓ ⴱ ⵡⴰⴱⴱⴰⵖ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ, ⵜⵎⵙ ⴷ ⵎⴰⴷ ⵉⴳⴰⵏ ⴰⵎⵎⴰⴽ ⵏ ⴽⵔⴰ ⵉⵖ ⴰⴱ ⵏⵓⵍⴰ: "ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ" ⵓⵔ ⴳⵉⴱ ⵏⵡⴰⵜⴱ ⴰⴽⵙⵓ ⵍⴱ ⵓⵎⵙⵉⵙ, ⴰⴷ ⴳⵉⴱ ⵏⵡⴰⵜⴱ ⴷ ⵡⴰⴱⴱⴰⵖ ⵏ ⵢⵉⵙⴱ ⵏ ⵓⴼⴳⴰⵏ ⵏ ⵉⵥⵥⵙⵎⴹ ⵏ ⵉⴼⵔⵉⵕⵢⴰ:

ⴰⴷ ⴰⵡⵏ ⵎⵙⴰⵖ ⴰ ⵡⴰⴷ ⵓⵔ ⵉⴱⴱⵏ, ⴰ(ⴷ) ⵢⵉⴱⴱⴰⵏ
ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵓⵔ ⵜⵜ ⵉⴳⴰ ⵉⵖ ⵉⵎⵙⵙⵓⵙ ⵙⴳⵙⵕ
ⵙⵙⵓⵏ ⵉⴳⴰ ⵡⵉⵏ ⵇⵟⵟⵉ ⴱ ⵖⵉⴽ ⵙⵙⵉ ⵜⵏ ⵔⴰⵏ

ⵜⵓⴷⵔⵜ ⵖⵣⵣⵉⴼⵏ ⵉ ⵡⵉⵢⵢⵉ ⵓⵔⴳⵏⵉⵏ ⵜⵓⴷⵔⵜ ⵍⵙⵏ ⵉ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵢⵢⵉ ⵔⴰⴷ ⵉⴳ ⵜⵉⴼⴰⵡⵉⵏ ⴼ ⵓⵣⴽⴽⴰ. ⴰⵊⵊ ⵍ ⴰⴽⴽⵯ ⵡⵡⵉⵢⵢⵉ ⵉⵎⵔⴽ ⵓⵍⵣⴳⵓⵎ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵖ ⵡⵓⵢⴰⵡⵍ ⵍⵙⵏ, ⵓⵔ ⵜⵢⵢⵉ ⵖⴰⵔ ⴼ ⵡⴰⵏⴼⵓⵔⵏ ⵍⵙⵏ ⴰⵔ ⵙⵙⵙ ⵙⵉⴳⴳⵉⵢⵍ ⴰⴷ ⵙⵙⵙ ⵢⴽⵎⵏ ⵉⵡⵜⵜⴰⵙⵏ ⵙⵔⵙⵏ ⵃⵢⵉⵏⵉⵏ ⴰⵊⵊⵉⵏ ⵜⴰⵔⵡⴰ ⵉ ⵡⴰⵢⵙⵉⵡⵍ ⵅⴰⵄⵏⵉⵏ ⴰⵔ ⵙⵙⵙⵏ ⵙⵔⵡⴰⵜⵏ ⴳⵉⵏ ⵉⵎⵣⴷⴰⵏ ⴼ ⵡⴰⵡⴰⵢ ⵍⵙⵏ :

ⵡⴰ ⵙⵉⵔ ⴰ ⵙⵙⵢⴰⵎ ⵉⵏⵓ ⴷⴰⵔ ⵡⵉⵢⵢⵉ ⵜⵜⴰⵔⴰⵏⵉⵏ
ⴰ ⵖ ⵓⵣⴰⵢ ⵓⵢⴰ ⵅⵉⵄ ⵉⵄⵕ ⵓⵔ ⴰ(ⵔ) ⵜⵏ ⵜⵜⴰⵡⵉⵏ
ⵇⴱⴱⵉ ⵣⵣⵉⵖⵣⵉⴼ ⵖ ⵜⵓⴷⵔⵜ ⵏ ⵅⴰⵏ ⵉⵜⵜⴰⵔⴰⵏ
ⵉⵔⵉⵏ ⴰⴷ ⴷ ⴼⵢⵏ ⵖ ⵜⵓⴷⵔⵜ ⵍⵙⵏ ⵜⵉⴼⴰⵡⵉⵏ
ⴰ ⵡⴰⵏⴰ ⵉⴳⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴰ(ⴷ) ⵜⵉⵢⵉ ⵖ ⵡⵓⵢ ⵍⵙ
ⴷ ⵉⵃⵓⵇⴰⵏ ⵍⵙ ⵉⵎⵎⴰⴷⴷ ⵉⵢⵙ ⵓⵔ ⴰ(ⵔ) ⵜⵏ ⵜⵜⴰⵎⵏⵖ
ⴰ ⵎⵏⴰⵛⴽ ⵏ ⵅⴰⵏ ⴰ(ⴷ) ⵜⵜⵏⵎⴰⵥⴰⵔⵖ ⵏⵙⵙⵏ ⵜⵏ
ⵉⵖ ⵏⴷⴷⴰ ⵙ ⵜⵉⴳⵎⵎⵉ ⴷⴰⵔⵙ ⴰⴼⵉⵖ ⵍ ⴰⵔⵔⴰⵡ
ⵓⵔ ⴰⴽⴽⵯ ⵉⵙⵙⵏ ⴰ(ⴷ) ⵉⵍⴰ ⴱⵔⴽⴰⵜ ⵓⵢⴰ ⴼⴼⵓⵖⴰⵜ
ⴰ ⵖⴰⵙⵙ ⴰⴷ ⵢⵡⴰⵢⵉⴷⵉⵏ ⴽⴰ ⴰ(ⴷ) ⵉⵙⵙⵏ ⴰⵡⴰⵢ
ⵉⵎⵎⴰ ⵜⴰⵔⵡⴰ ⵀⴰⵍ ⵉⴳⴳⵓⵜ ⵎⴰ(ⴷ) ⵜ ⴰⴽⴽⵯ ⵓⵔ ⵉⵙⵙⵏ (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ:** 19/1998).

ⵜⵉⵔⵔⴰ ⴰⴷ ⵜⵔⴰ, ⴳⵉⵏⵜ ⵓⵢⴰ ⵜⵉⴼⴰⵡⵉⵏ, ⵡⴰⴷ ⵉⴽⵔⵣⵍ ⴰⴼⵔⴰⴽ ⴰⵖ ⵓⵔ ⵜⵔⵉ ⴰⴷ ⵉⵥⵏⵄ ⴰⵛⴽⵓ ⵔⴰⴷ ⵙⵓⵢ ⵅⴰⵛⴽ ⵓⵣⵎⵣ ⵖ ⵔⴰⴷ ⵉⴳ ⵡⴰⵎⵓⴷ ⴰⵏ ⵏ ⵓⴼⵔⴰⴽ ⵜⴰⴷⵢⵉⵡⵉⵏ ⵜⵜⴼⵓⴹⵏⵉⵏ ⵙ ⵜⵓⵊⵊⵓⵜ :

ⴰ(ⴷ) ⵏ ⴰⴳⴳⵉⵖ ⵙ ⵓⵎⴰⵔⴰ, ⵎⴰⵎⵏⴽ ⴰ(ⴷ) ⵉⴳⴰ?
ⴰⴷ ⴰⵍⵉⵖ ⵜⵉⴼⴰⵡⵉⵏ ⵢⵢⵉⴼ ⵉⴱⵏⴰ
ⴰⴷ ⵉⵙⵙⴰⵏⵖ ⵢⴹⵓⵇⵓⴼ ⵢⵢⵉⵙ ⵉⴳⵯⵔⴰ
ⴰ ⴽⵔⵣ ⴰⴼⵔⴰⴽ ⵖ ⵡⵓⵢⴰⵡⵍ ⴰⵙⵉ ⵔⵔⵊⴰ
ⵉⴰ ⴰ(ⴷ) ⴽ ⵉⵙⵙⴼⵔⴹ, ⴰⵙⵙ ⵍⴰ ⵉⴳⴰ ⵜⴰⴷⵢⴰ (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ:** 26/2001).

ⵜⵉⵡⵉⵙⵉ ⵖ ⵓⴱⵔⵉⴷ ⵉ ⵡⵉⴷ ⵉⵜⵜⴰⵣⵣⴰⵢⵍ ⴰⴷ ⵙⵎⵓⵍ ⴰⵔⵔⴰⵜⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵢⵢⵉ ⵊⵢⴰⵏⵉⵏ, ⵜⵙⵙⵉⵔⵡⵉⵙ ⵜⴰⵅⵔⵉ ⵏ ⵜⴰⵡⵙⵙⵏⴰ ⵙ ⵡⴰⵅⵅⵓⵔ ⵉⵃⵓⵍ ⵉⴳⵏⵡⴰⵏ :

ⵟⴰⵡⵏ ⴰ ⵇⴱⴱⵉ ⵖ ⵓⴱⵔⵉⴷ ⵉ ⵖⵡⵉⴷ ⵉⵜⵜⴰⵣⵣⴰⵢⵍ
ⴰⴷ ⵎⵓⵍ ⵡⴰⵔⵔⴰⵜⵏ ⴰ(ⴷ) ⵜⵏ ⵃⵇⵉⵏ ⵉⴷ ⴱⴰⴱ ⵍⵙⵏ
ⴰⵛⴽⵓ ⵜⵜⴰⵔⵉⴳ ⵉⴷⵔⴰⵏ ⵓⵔ ⴷ ⵉⵎⵉⴽⴽ ⴰ(ⴷ) ⴳⵉⵙⵏ
ⵀⴰⵏ ⵢⴹⵓⴱ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵅⴰⵏ ⵖ ⵉⵢⵢⴰ ⵥⴰⴷⴷⴰⵏⵜ
ⴰⵛⴽⵓ ⵜⴰⵥⵥⴰⴼⴰ ⵜⴳⴰ ⵣⵓⵏ ⴷ ⴰⵅⵅⵓⵔ ⵉⵃⵓⵍ
ⵉⵖⴷ ⵉⵙⵎⵏⴰⵕⵕⴰ ⵉⴳⵍⴰ, ⵉⵢⵉⵏ ⴳ ⵜⵓⵃⵃⵓⵎⵜ
ⴰⴷ ⵃⵇⵏⵜ ⵡⴰⵢⵢⵏ ⵜⵉⴼⴰⵡⵜ ⵉⵖ ⵏⴳⴰⴷⴷⴰⵏⵜ (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ:** 10 28/2001).

ⵉⴽⴰ ⵜⴰⴳⵯⵎⴰⵜⵜ, ⵏⵔⴰ ⴰⴷ ⴷ ⵏⴽⴽ ⵖⵉⵍⵍⵉ ⵖ ⴰ(ⵔ) ⵜⵜⵉⵍⵉⵎ (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ**: 13/1995).

ⴰⵔ ⵜⵙⵙⵉⵎⵖⵓⵔ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⴰⵛⴽⵓ ⵏⵜⵜⵏⵜⵉ ⴰⴷ ⵉⴳⴰⵏ ⵜⵉⵎⴰⵜⴰⵔⵉⵏ ⵍⵍⵉ ⴷ ⵉⵜⵜⵖⵓⵎⵓⵏ ⵖ ⵉⵣⵎⴰⵣ ⵣⵔⵉⵏⵉⵏ, ⵜⵉⵏⵉ ⵉ ⵡⴰⵢⴰ ⵓⵔ ⵉⵔⵉⵏ ⴰⴷ ⵢⵉⵙⵙⴰⵏ ⵎⴰⵙ ⴷⴰⵔⵏⵖ ⵉⵎⴰⵔⴰⵜⵏ ⵥⵉⵍⵏⵉⵏ ⵖ ⵎⴰⴷ ⵉⵣⵔⵉⵏ ⵓⵍⴰ ⵖ ⵡⴰⵙⵙ ⴰⴷ, ⵡⵉⴷ ⵜⵉⵏ ⵖ ⵉⴳⴰ ⵓⵎⴰⵔⴰ ⴰⵎⵇⵔⴰⵏ ⵎⵓⵃⵎⴷ ⵛⴰⴼⵉⵇ ⵍⵍⵉ ⵎⵓ ⵜⴱⵉⴷⴷ ⴼ ⴽⵔⴰ ⵖ ⵡⴰⵔⵔⴰⵜⵏ ⵢⵙ ⵖ ⵉⴳⴰ ⵢⴰⵏ ⵓⵙⵎⵎⴰⵇⵇⵍ ⴼ ⴽⵕⴰⴹ ⵉⴷ ⵎⵔⴰⵡ ⴷ ⴽⵕⴰⴹⵜ ⵏ ⵜⴰⵙⵓⵜ ⵖ ⵓⵎⵣⵔⵓⵢ ⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ, ⴷ ⴽⴽⵓⵥ ⵉⴷ ⵎⵔⴰⵡ ⴷ ⴽⴽⵓⵥ ⵏ ⵜⵎⵙⵙⵉⵔⴷⵜ ⵖ ⵓⵍⵎⴰⴷ ⵏ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⴷ ⵓⵎⴰⵡⴰⵍ ⴰⵄⵔⴰⴱ-ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ, ⵉⵍⵉⵏ ⵡⵉⵢⵢⴰⴹ ⵉⵙ ⴽⴰ ⵜⵓⵜ ⴰⵡⴰⵍ ⵖ ⵓⴼⵍⵍⴰ ⵜⵏⵊⵔ ⴰⵖⴰⵔⴰⵙ ⴰⴷ ⵏ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵉⵖ ⵉⵍⵍⴰ ⵎⴰⵔ ⴰⴷ ⵢⵙⵙⵙ ⵢⴰⵏⴼ ⴰⴷ ⴼⵍⵍⴰⵙ ⵢⴰⵎⵥ :

ⵉⵙⵙⴰⵏ ⵉⵣⴷ ⴰ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵏ ⵓⴼⵓⵙ ⵢⴽ
ⴰⵔ ⴰ(ⴷ) ⴽ ⵉⵎⵍ ⵉ ⵡⴰⵍⵍⵉ ⵊⵊⵓ ⵓⵔ ⵉⵙⵙⵏ ⴰⵡⴰⵍ ⵢⴽ
ⵉⵡⴰ ⴱⵉⵙⵎⵉ ⵏⵓⵙⵉ ⴷⴰⵖ ⴰⵔⵔⴰⵜⵏ ⵙ ⵓⴼⵓⵙ
ⴰ(ⴷ) ⵜⵏ ⵏⴰⵇⵔⴰ ⵙ ⵍⵇⵇⵍⴱ ⵉⵏⵡ ⵓⵍⴰ ⵜⵉⴹⴹ ⵢⵖ
ⵡⴰ ⴷⴰⵔⵏⵖ ⵍⴽⵓⵜⵜⴰⴱ ⵉⵚⵃⴰⵏ ⵓⵍⴰ ⵜⵜⴰⵔⵉⴳ
ⴰ ⵡⴰⵏⴰ ⵉⵔⴰⵏ ⴰⴷ ⵜⵏ ⵉⵥⵕ ⵙ ⵜⵉⴹⴹ ⵢⵙ ⵓⵔ ⵉⵎⵏⵄ
ⵉⵏⵉ ⴰⵙ ⴰ ⵖⴰⵔ ⵉⵙⵉⴳⵍⵍ ⵙ ⵎⴰ ⵢⵓⵔⴰ ⵛⴰⴼⵉⵇ
ⴰ(ⴷ) ⵜ ⵏⵚⵕⴼ ⵙ ⵍⵎⴽⵜⴰⴱⴰ ⵏⴼ ⴰⵙ ⵍⵄⴰⵏⴰⵡⵉⵏ
ⵔⴱⵄⴰ ⵓ ⵔⴱⵄⵉⵏ ⴷⵔⵙ ⴰ(ⴷ) ⴳⵉⵙ ⵖⵔⵏ ⵉⵎⵉⴽⴽ ⴰⵜⵉⵏ
ⵜⵍⴰⵜⴰ ⵓ ⵜⵍⴰⵜⵉⵏ ⵇⵔⵏ ⵉⴳⴰ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵜⵉⵎⵉⵜⴰⵔ
ⵉⵎⵎⴰ ⵍⵎⵓⵄⵊⴰⵎ ⵓⵔ ⵉⴳⴳⵓⵜ ⵎⵓⵃⴰⵍ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⴰⴼⵉⵏ
ⴰ ⵡⴰⵍⴰⵢⵢⵉ ⴰ(ⴷ) ⵜⵏ ⵙⵉⴳⴳⵍⵏ ⵢⵓⵚⵚⵓ ⴼⵍⵍⴰⵙ
ⵍⵊⵓⵣ ⵉⵣⵡⴰⵔⵏ ⵉⵍⵍⴰ ⴳⵉⵙⵏ ⵢⵉⵍⵉ ⵡⵉⵙⵙ ⵙⵉⵏ
ⴰⵎⵏ ⵍⵉⴼ ⴰⵔ ⴹⴹⴰⴹ ⴰⵖ ⵔⴰ ⵢ ⵉⴽⵎⵎⵍ ⵢⴰⵏ
ⵡⵉⵙⵙⵉⵏ ⴰ ⴳⵯⵎⴰ ⵉⵍⵍⴰ ⴳⵉⵙ ⵎⵏ ⴹⴹⴰ ⴰⵔ ⵍⴽⴰⴼ
ⵉⵍⵉⵏ ⵙⵓⵍ ⵡⵉⵢⵢⴰⴹ ⵉⴳⴳⵓⵜⵏ ⵍⵍⵉ ⴰⴽ ⵓⵔ ⵎⵍⵉⵖ
ⴰ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵎⴰⵙ ⵉⵙⵉⴳⴳⵉⵍ ⵢⴰⵏ ⵉⵔⴰ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⴰⴼⵉⵏ
ⴰ ⵀⴰⴷ ⴰⴱⵔⵉⴷ ⴰⴷ ⵏⵊⵔⴳ ⵜ ⵉ ⵡⴰⵢⴰ ⵜ ⵉⵔⴰⵏ,
ⴰ(ⴷ) ⵜ ⵉⵜⴰⴱⵄⴰ ⵉⵖ ⵔⴰ ⴳⵉⵙ ⵖⵔⵏ ⵉⵎⵉⴽⴽ ⴰⵜⵉⵢ (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ**: 19/1998).

ⵜⵙⵙⵉⵎⵖⵓⵔ ⵓⵍⴰ ⵙⵉⴷⵉ ⵎⵃⵏⴷ ⵓ ⵄⵍⵉ ⴰⵡⵣⴰⵍ ⵍⵍⵉ ⴷ ⵉⴼⵍⵏ ⵉⴷⵍⵉⵙⵏ ⵙ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ:

ⵎⴰⵏⵣⴰ ⵡⵉⵍⵍⵉ ⴷ ⵉⴼⵍⵏ ⵜⵉⴼⴰⵡⵜ?
ⴰⵡⵣⴰⵍ ⵏⵖⵓⴱⴰⵏ ⵡⴰⵔⵔⴰⵜⵏ ⵢⵙ
ⴰⵔ ⵜⵏ ⵀⵍⵍⵉ ⴰⴷⴷⵔⵏ ⵓⵔ ⵜ ⴰⴽⴽⵯ ⵏⵙⵙⵏ
ⵎⴰⴼ ⵢⵓⵔⴰ ⵖ ⵜⵓⴷⵔⵜ ⵢⵙ ⴰⵔⵔⴰⵜⵏ?
ⴰ ⴱⵍⴰ ⴰⵙⵙ ⴰⵏ ⵖ ⵉⴷⴷⴰ ⴰ(ⴷ) ⵜⵏ ⵜⵜⵕⵃⴰⵎⵜ (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ**: 19/1998).

ⴰⵢⵢⴻⵣ ⵏⵏⵎ ⴰ ⵜⴰⵣⵔⵚⵉⵢⵜ, ⵍⵍⵉⵖ ⴰⵔ ⴷ ⵙⴻⵍ ⵜⵜⴰⴳⴳⴰⵎⵜ (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ:** 26/2001)

ⵜⴰⵢⵔⵉ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⴻⵔ ⵜⵥⵍⵉ ⵙ ⴽⵔⴰ ⵏ ⴻⴼⴳⴰⵏ ⵖ ⵡⴰⵎⴻⵔ ⵏⵏⵖ ⴽⵔⴰ ⴻⵀⴻⵢ. ⵜⴳⴰ ⵜⴰⵡⴻⵔⵉ ⵏ ⵉⵏⴰⵎⴻⵔⵏ ⵉⵎⵖⵔⵉⵚⵉⵢⵏ, ⵉⵍⵍⴰ ⴼ ⴽⵔⴰⵢⴳⴰⵜ ⵢⴰⵏ ⴰⴷ ⵢⵉⵙⵙⴰⵏ ⴰⵎⵣⵔⴻⵢ ⵏ ⴷⴰⵔⵏⵖ, ⴰⴼⴰⴷ ⴰⴷ ⵢⵉⵙⵙⴰⵏ ⵜⴰⵎⴰⴳⵉⵜ ⵏⵏⵙ:

ⵉ ⵇⵚⵚⵉ ⵙⴼⴰⴹⴹⴰⵜ ⴷ ⵡⴰⴷⴰ ⵜⴰ ⴻⵔ ⵉⴼⴰⴹⵏ
ⵎⴰⵔ ⴰⴷ ⴰⵙⵏ ⵥⴰ ⵉⴳⴰⵚⵍ ⵜⴰⵡⴻⵔⵉ ⵏⵏⵙ?
ⵜⴰⵎⴰⴳⵉⵜ ⵉⵏⴻ ⵄⴻⵚⵚⵉⵖ ⴰ(ⴷ) ⴽⵯⵏⵜ ⵏⵙⵙⵏ
ⴻⵎⴰⵏ ⴰ(ⴷ) ⵏⴳⴰ? ⵎⴰⵏ ⵉⴷ ⵏⴽⴽⴰ? ⵉⵏⴰⵜ ⴰⵖ ⵜ:
ⵢⴰⴽ ⴻⵔ ⴷ ⵏⵟⵉⵇ ⵖ ⵉⴳⵏⵡⴰⵏ ⵙ ⵉⴽⴰⵍⵍⵏ ? (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ:** 11-12/1993).

ⵉⵎⵔ ⵜⵜ ⵙⵙⵉⵃⵔ ⵍⵍⵉ ⵉⴷⵔⴻⵙⵏ ⵖ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵍⵍⵉⵖ ⵜⵏ ⴻⵔ ⵜⵀⴻⵍ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ ⵏⵏⵙⵏ:

ⵛⴻⵡⵔⴰⵜ ⴰ ⵡⴰⵍⵍⵉ ⵖ ⵉⵍⵍⴰ ⵙⵙⵉⵃⵔ, ⴰⴷ ⴰⴽ ⵉⵏⵉⵖ ⴽⵔⴰ :
ⵉⵣⴷ ⴰⵡⴰⵍ ⴰⴷ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴻⵔ ⵜⴰ ⵊⵊⴻ ⵍⵉⵏ ⵍⴹⵉⵎⴰ ?
ⵉⵣⴷ ⵍⵄⴰⵎⴰⵙ ⴻⵔ ⵉⵍⵍⵉ ⵖ ⵉⴷ ⵚⴰⵚ ⵏⵏⵙ ⴰ ⴰⵢⵜⵎⴰ ?
ⵀⴰⵏⵏ ⵍⵄⴰⴹⴹ ⴻⵔ ⴰⴷ ⵏⵜⵍⵏ ⵉ ⵚⵏⴰⴷⵎ ⵡⴰⴳⴳⴰ ⵉⵃⵎⴰ (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ:** 3-8/1991).

ⵉⵙⴹⵙⵉⵜⵏ ⴰⴷ ⴷⵔⴰⵏⵉⵏ ⵄⵇⵇⴰⵏⵉⵏ ⴰⴼ ⴷ ⵜⵙⵙⴻⴳⴳⴰ ⴽⵔⴰ ⵖ ⵜⵎⵉⵜⴰⵔ ⵏ ⴻⵎⵣⵔⴻⵢ ⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵍⵍⵉ ⵜⵜⵣⵣⴰⵍⵏⵉⵏ ⴼ ⴷⴰⵔⵙⵏ ⴰⵢⵍⵍⵉⵖ ⵟⵟⴰⵢⵏ ⵉⵎⴻⵖⴰⵣ, ⵜⵕⵉⵄⵉ ⴰⵙⵏ ⵜⵄⴳⴳⴰⵔⵜ
:

ⴰ ⵙⵙⵃⴷ ⵏⵏⴽ ⴰ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ, ⴻⵍⴰ ⵜⵜⴰⵔⵉⴳ ⵏⵏⴽ
ⵍⵄⵇⴰⵇ ⴰⴷ ⴳⴰⵏ ⵍⵊⴷⴻⴷ ⵏⵏⴽ, ⴻⵍⴰ ⴰⵔⵔⴰⵡ ⵏⵏⴻⵏ
ⴻⵔⵜⴰ ⵉⵍⴻⵍ ⵃⵉⵙⴰ ⵙ ⵉⴳⴳⵉ ⵏ ⴳⵎⵙⴰ ⵍⴰⴼ ⵏ ⵃⴰⵎ
ⴰ ⵢⴰⴷ ⵍⵍⴰⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ, ⴰⵙ ⵉⵏⵏⴰ ⵜⵜⴰⵔⵉⴳ
ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⴰⵢⵜⵜⵣⵣⴰⵍⵏ, ⴰⵙⵙ ⵍⵍⵉ ⴼⵔⵖⵏⵜ
ⵖⴰⵙⵙ ⵍⵍⵉⴳ ⴽⴻⵍⵍⴻ ⴳⴰⴷⴷⴰⵏⵜ, ⵉⵜⵜⴻ ⵜⵏ ⵡⴰⵡⴰⵍ
ⴰ ⴳⵉⵖ ⵍⵖⵛⵉⵎ, ⵏⵙⵙⵔⴳⵎ ⵙ ⵡⵉⵍⵍⵉ ⴰⵖ ⴻⵔⴻⵏⵉⵏ
ⵍⵍⵉⵖ ⵏⴹⵚⵍ ⵖⵉⴽ ⴰⴷ, ⴻⵔ ⵏⵍⵍⵉ ⵖ ⵍⵄⴰⵢⴰⵜ
ⵉⵏⵏⴰ ⵡⴰⵔⵔⴰ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵉ ⵡⵉⵍⵍⵉ ⵜ ⵉⴼⵍⵏ:
ⴰ ⵡⴰⵏⵏⴰ ⴷ ⵙⵉⵜⵉ ⵢⴻⴳⴳⴰⵏ, ⴰⵔⵔⴰⵡ ⵏⵏⵖ ⴰⵢⴰⵏⵏ
ⴰ ⵖⴰⵔ ⵍⵀⵎⴻⵎ ⴰ(ⴷ) ⵢⴻⵟⵟⵇⵏ ⵜⴰⵙⴻⵜ ⵉ ⵜⴰⵙⴻⵜ
ⴰⵢⵍⵍⵉⵖ ⴽⴻⵍⵍⴻ ⵏⴻⵟⵟⵇ ⴳⵜⵉⵍⵍⵉ ⴰⵖ ⵉⴳⴰⵕⵕⴰⵏ
ⴰ(ⴷ) ⴽ ⵏⵙⴰⴹⵙⴰ ⴰ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ, ⵔⵉⵖ ⴰ(ⴷ) ⵉⵢⵢⵉ ⵜⵉⵏⵉⵜ:
ⵎⴰⴷ ⴰⵖ ⵉⵚⵟⴰⵏ ⵏⴽⴽⵉ ⴷⵉⴽ, ⵢⴰⵏ ⴻⵔ ⵉⵙⵙⵏ ⵢⴰⵏ ?
ⵉⵎⴻⵀⴰⵖ ⴰⵢⵜⵎⴰ, ⵀⴰⵏ ⵏⴻⴼⴰ ⵜⵉⵎⵉⵜⴰⵔ

ⴰⴷ ⵏⵉⵜ ⵙⵙⵏⵖ ⵢⴳⵢⵇ, ⵉⵙⵙⵏ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ
ⵏⵙⵙⵏ ⵓⵢⴰ ⵟⴰⵟⴰⵙ ⴷ ⵉⵍⴰⵙ ⴳⴰⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ
ⴰⵔ ⴰⵖ ⵉⵜⵜⵉⵏⵉ ⵖ ⵉⵍⴰ ⵖ ⴷⵉⴷⵙ ⵏⵎⵎⴰⴳⴰⵔⵖ
ⵢⵓⵇⵇⵜ ⵍⴰ ⵏⵢⵢⴰ ⵖ ⵟⵕⵕⴰ, ⴰⵊⵊ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ
ⵉⵖⴰⵢ ⵓⴽⴰⵏ ⵢⵖⵛⵉⵎ ⵉⵙ ⵉⵙⵏ ⵙⵙⵔⴳⵎⵏⵜ
ⵓⵔ ⴰⴽⴽⵯ ⵉⵙⵙⵉⵏ ⵉⵙ ⵜ ⵉⴳⵉⴼⴼⵔ ⵕⵟⵟⵉ ⵅⵓⵟⵟⵓⵏ ⵜ
ⴰⵃⴳⴰⵏ ⵉⴳⴰⵏ ⵢⴳⴼⴰⵔ ⴰⴷ ⴳⴰⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ
ⵏⴽⴽⵏⵉⵏ ⵓⴽⴰⵏ ⴰⵖ ⵉⵢⵢⴰ ⵉⵎⵉⴽⴽ ⵓⵔ ⵉⵥⵉⵢⵏ
ⵉⵎⵎⴰ ⵢⵊⴷⵓⴷ ⵓⵔ ⵊⵊⵓ ⵙⵉⵖ ⵙⵙⵔⴳⵉⵎⵏ (**ⵜⴰⵙⵙⵃⵉⵃⵜ:** 17/1997).

ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵜⴰⵔⵡⴰ ⵏ ⵢⵄⵣ ⴷ ⵜⵉⵔⵔⵓⴳⵣⴰ, ⵎⴰ ⴷ ⴷ ⵣⴰ ⴼⵉⵡⵉⵏ ⵜⴰⵅⴳⴳⴰⵔⵜ ⵉ ⵡⴰⵡⴰⵢ ⴰⴷ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ? ⵉⵣⴷ ⵉⵙ ⵓⵔ ⵉⵄⵣⵣⴰ? ⵉⵣⴷ ⵉⵙ ⴰⵖ ⵉⴳⴰ ⵜⴰⴳⵕⵣⴰⵡⵜ ⵖⴰⴼⴰⵏ ⴰⵃ ⴰⴷ ⵜ ⵏⵅⵚⵚⴰ? ⵀⴰⵜⵉ ⵢⴰⵛⵢ ⴰⴷ ⵉⴳⴰ ⵡⴰⵡⴰⵢ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵓⵔ ⴷ ⵉⵣⴷⴰ ⵖ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⴰⴷ, ⵓⵔ ⵜⵓⵃⵉ ⵎⴰⵙ ⵜⵜⵙⵙⵉⵔⵡⵉⵙ ⵜⴰⵚⵃⵉ ⵍⵙ ⵖⴰⵔ ⵙ ⵜⴰⵎⵎⵏⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⵡⴰ :

ⴰ ⵃⵢⵏ ⴷ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵢⵄⵣⵣ, ⵓⵢⴰ ⵜⵉⵔⵔⵓⴳⵣⴰ
ⴽⵓⴼⴰⵏ ⴷ ⵉⵍⴰ ⵖ ⵉⵢⵢⴰ ⵉⵟⵉⴷⴷ, ⴰ ⵙⵉⴷⵉ ⵉⵣⴳⴰ
ⴼⴰⵏ ⵓⵔ ⵉⵣⵚⵚⴰⵏ ⴰⴷⵢⴰⵢ, ⵉⴳ ⵉⵍ ⵕⵣⵣⴰ
ⴼⴰⵏ ⵉⵚⵕ ⴰⵙ ⴽⵔⴰ, ⴼⴰⵏ ⴼⵓⵃⴰ ⵜ ⵉⵢⵢⴰ ⵟⴷⴷⴰ
ⵎⴰⴳ ⵉⵣⴷ ⴰⵡⴰⵢ ⴰⴷ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵉⵙ ⵓⵔ ⵉⵄⵣⵣⴰ!
ⵉⴷ ⵉⵙ ⵙⵉⵜⵏⵖ ⵉⵙⵙⵔⴳⵎ ⴰ(ⴷ) ⵜⵏ ⵖⴰⵔ ⵏⵅⵚⵚⴰ?
ⵡⴰⵢⵢⵉ ⵉⴼⴼⵉ ⴼⵓⵔⵓⵏ, ⵎⴰ(ⴷ) ⵉⵔⴰ ⴰ(ⴷ) ⵉⴼⴼⵉ ⵙⵉⵙ ⵉⵕⵟⵟⴰ!
ⵏⵜⵜⴰ ⴰ(ⴷ) ⵙⵉⵖ ⵜⵙⴰⵡⴰⵢ ⵄⵎⵎⵜⵉ, ⵡⴰⵢⴰ ⵊⴷⴷⴰ
ⴰ ⵢⴰⵛⵢ ⴰ(ⴷ) ⴰⵖ ⴳⴰⵏ, ⵓⵔ ⴷ ⵉⵙⴷ ⵀⵢⵢⵉ ⵉⵣⴷⴰ
ⵜⵓⵜⵢⴰⴼⵜ ⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴰⵡⴰⵢ ⵍⵎ ⵉⵄⵣⵣⴰ
ⵏⴽⴽⵉ ⵉⴳⴰ ⴷⴰⵔⵉ ⵣⵓⵏ ⴷ ⵏⵉⵜ ⵜⴰⵎⵎⵏⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⵡⴰ (**ⵜⴰⵙⵙⵃⵉⵃⵜ:** 8-30/2002)

ⵏⵜⵜⴰⵜ ⵜⴰⵡⵓⵔⵉ ⵍⵙ ⵜⵢⵢⵀⴰ ⴳⵉⵙ, ⵓⵔ ⵜⵇⵢ ⵙ ⴼⴰⵏ ⵉⴳⴳⵓⵔⴰⵏ ⴰⴷ ⴰⵙ ⴼⴰⵡⵙ, ⵕⵕⵓⵅ ⵍⵙ ⴰⴷ ⵜⵙⵟⵟⵢ ⵃ ⵡⴰⴷ ⵉⵟⵉⴷⴷ ⵡⴰⵡⴰⵢ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵉⵙⵄⵓⵔⵔⵉ :

ⵓⵔ ⴳⵉⵜⵏⵖ ⵉⵢⴰ ⵛⵛⵟⵕ ⵟⵣⵣⵉⵣ ⴰⵙ ⴰ(ⵔ) ⵙⴰⵡⴰⵢⵖ
ⴼⵓⵃ ⴷⴰⵔⵉ ⵡⴰⵡⴰⵢ ⴰⴷ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴽⵔⴰ ⵚⵚⴰⵃⵖ
ⵉⵖ ⵃⵢⵢⴰⵙⵏ ⵎⵎⵓⵜⵖ, ⵓⵔ ⴰⵖ ⵉⵀⵓⵢ ⵕⵕⵓⵅ ⵉⵏⵓ
ⵙⵉⴷⵉ ⵕⵟⵟⵉ ⵄⴰⵡⵍⴰⵜ ⴰⵖ ⴰⴷ ⴰⵃⵖ ⵜⵉⵃⴰⵡⵜ
ⵏⵉⵡⵉ ⵜⵉⵡⵉⵣⵉ ⵏ ⵡⴰⵡⴰⵢ, ⵏⴳⴳ ⴰⵙⵏⵜ ⵍⴼⵉⵜ
ⵖⵉⵍⴰ ⴽⴽⵉⵖ ⴰ(ⴷ) ⵉⴼⴼⵉ ⵓⵔ ⵉⵄⴷⵎ ⵕⵟⵟⵉ ⵜⵉⵢⵉⵢⴰ ⵍⵙ (**ⵜⴰⵙⵙⵃⵉⵃⵜ:** 10/1993)

ⵜⵃⴽⴰ ⴰⴼⴼⵓⵣ ⵉ ⵜⵣⵔⵟⵉⴼⵜ ⵢⵢⵉ ⴷ ⵉⵅⵚⴰⵏ ⵉⵙⴽⴽⵉⵢⵏ ⵏ ⵜⵃⵉⵍⴰⵖ ⵉ ⵡⴰⵙⵙ ⴰⴷ :

ⴰ ⵖⴰⴷ ⴷ ⵉⵎⴳⵉⵡⵉⵄⵏ ⴳⴳⵓⵜⵏ, ⵉⵎⵎⵔⵡⵉ ⵡⴰⴽⴰⴼ
ⵉⵖ ⵓⵔ ⵏⵟⵄⵉ ⵜⴰⵎⴰⴳⵉⵔⵜ ⵓⵔ ⴰ(ⴷ) ⵍⵀⵉⵕⵉⴼ
ⴰⵙⵙ ⵍⴰ ⵟⵄⴰⵏ ⵉⴷ ⵟⴰⵟ ⵏ ⴼⵎⴼⴽ ⴰⵡⵉⵏ ⴰⴽⴰⴼ
ⵎⴰⵔ ⴰⴷ ⴰⵡⵏ ⵉⵀⴽ ⴼⵉⵊⴰⵔⵜ ⵍⴽ ⴰ ⴰⴳⵎⵎⴰⵙ (**ⵜⴰⵙⵙⵀⵉⵀⵜ:** 7-8/1990)

ⵀⴰⴹⵉⵎ ⴰⵔ ⵍ ⵜⵜⴰⴳⴳⴰ ⵖ ⵉⵃⵣⵔⴰⵢ ⵉⵙ ⵜⵏ ⵉⴼⴽⵎ ⵓⵀⵔⴰⴽ ⵏ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵉⵙ ⵏⵉⵜ ⵔⵟⴰⵏ ⵡⴰⵏⴷ ⵎⴰ ⵜⵔⵟⴰ ⵖ ⵡⵓⴼ ⵍⵙ ⵀ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ :

ⴰ ⵢⴰⵜ ⴰⵀ ⴷ ⵓⵙⵉⵖ ⵉⵄⴰⵇⵏ ⵉⵏⵓ ⵖ ⵓⵖⴰⵔⴰⵙ
ⴰ(ⴷ) ⴽ ⵏⵙⴰⵥⵙⴰ ⴰ ⵛⵛⴰⵟⴰⵟ ⵉⵙ ⵜⵓⵙⵉ ⵜⴰⵙⴰ ⵍⵓⵏ
ⵖⴰⵢⴼⴼⵉ ⵔⵟⵉⵖ ⵖ ⵜⵓⵥⵥⵓⵎⵜ ⵏ ⵡⵓⴼ ⴰⵔ ⴰⴼⴼⴰⵖ ? (**ⵜⴰⵙⵙⵀⵉⵀⵜ:** 12/1994)

ⵉⵃⵣⵔⴰⵢ ⵉⵏⵀⵔⴰⴽ ⴰ ⵎⵓ ⵜⵏⵍⴰ ⴽⵔⵣⴰⵜ ⵜⵉⵔⵔⴰ, ⴰⴷ ⵜⴼⵓⴹ ⵏⵜⵜⴰⵜ ⵙ ⵉⵎⵓⵔⵉⴳ ⵙ ⵉⴼⵙ ⵍⵙ, ⵟⵉⴽⵙⵏ ⵎⵓⵍ ⵉ ⵜⵡⵉⵥⵉ ⴰⵀⴰⴷ ⴰⴷ ⵜⵙⵎⵓⵏ ⵖⵡⵉⴷ ⵊⴼⴰⵏⵉⵏ ⴰⴷ ⴳⵉⵏ ⴰⵀⵓⵙ ⵖ ⵓⵀⵓⵙ ⴰⵀⴰⴷ ⴰⴷ ⴰⴼⴼⵏ ⵖ ⵡⴰⵜⵉⴳ ⵏ ⵡⴰⵡⴰⴼ ⵍⵙⵏ :

ⴰ ⵛⵛⴰⵟⴰⵟ ⵉⵀⵔⴽⵏ ⴳⴰⵜ ⵍ ⵔⵔⵊⴰ ⵖ ⵇⵟⵟⵉ ⴰⴷ ⵉⴹⵍⵓ
ⴰⵔⴰ ⵙ ⴼⵥⴼⵎ, ⴰ(ⴷ) ⵏⴰⵔⴰ ⵙ ⵉⴼⵙ ⵍⵖ ⵏⵜⵜⴰ ⴷ ⵡⵓⴼ ⵉⵏⵓ
ⴰ(ⴷ) ⵏⴳ ⴰⵄⴰⵇ ⵉⵏⵓ ⵖ ⵓⴷⵓⴽⵓ, ⵏⵟⵉⴽⴽⵙ ⵜⵓⴳⴳⴰⵙ ⵉⵏⵓ
ⴰⴷ ⴷ ⴰⴽⴽⵯ ⵙⵎⵓⵏⴰⵖ ⵖⵡⵉⴼⴼⵉ ⴷ ⵛⵔⴳⴰⵖ ⴼⵃⵎⵎ ⵉⵏⵓ
ⴽⴽⵓⴽⵯⵄⵏⵜ ⵜⵎⵥⵉⵏ ⴰ ⵜⴰⵙⴰ, ⵜⴰⵢⴷⵔⵜ ⵜⴼⵓⵣⵣⴰ ⴽⵓⴼⴼⵓ
ⵉⴳⵔ ⵉⵖ ⵉⵎⵎⵏⵃⴰ, ⵜⵉⵡⵉⵥⵉ ⴽⴰ ⴰⵔ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⵉⴷ ⵉⵀⵓⴽⴽⵓ
ⵢⴰ(ⵏ) ⵓⵀⵓⵙ ⵓⵔ ⴰ(ⴷ) ⵙⵉⵙ ⵏⴹⵓⵛ, ⴰⴷ ⵏⵟⵉⴷⴷ ⵏⴳⴰⴷⴷⴰ ⴽⵓⴼⴼⵓ
ⴰⵀⵓⵙ ⵉⵖⵔⵔⵙⵏ ⵙ ⵓⵙⵎⵎⴰⵡⴷ, ⵓⵔ ⴰ(ⴷ) ⵜⵏⵜ ⵉⴹⴼⴼⵓ
ⵉⵙ ⵃⴼⴼⵉ ⵔⴰ ⵢⴰⵡⵉ ⴷⴷⵏⵟ ⵍⵙ, ⵉⵎⵎⴰ ⴼⴰⵊⵔ ⵡⴰⴼⵓ
ⵏⵇⵎⵉ ⵖⵉⴽ ⴰⴷ ⵓⵔ ⴰ(ⴷ) ⵙⵉⵙⵏ ⵏⴽⵎⵎⴼ ⵜⵓⴷⵔⵜ ⵉⵏⵓ
ⴰⵛⴽⵓ ⴰⵡⴰⴼ ⴰⴷ ⵓⵔ ⵓⵀⵉⵖ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⵟⵔⵔⴰⵖ ⵉⴳⴰ ⵡⵉⵏⵓ
ⵔⴰⵏ ⵀⴼⴼⴰⵙ ⵏⴳ ⵇⵇⵓⴹ ⵍⵖ, ⵏⵀⵏⵓ ⴽⵓⴼⴼⵓ ⴷⴷⴰⵜ ⵉⵏⵓ (**ⵜⴰⵙⵙⵀⵉⵀⵜ:** 8-18/1997).

ⵃⴰⵍ ⴰⵡⴰⴼ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵓⵔ ⵉⵙⵙⵔⴳⵎ ⵢⴰⵏ ⵜ ⵉⵙⴰⵡⴰⴼⵏ ⴰⵀⴰⴷ ⴰⴷ ⵜ ⵉⵙⵙⵏⵜⴰⴼ, ⵃⴰⵍ ⵉⴳⴰ ⵎⴰⵀ ⵍ ⵉⵜⵜⴳⴳⴰ ⵜⵓⴳⴳⴰⵙ ⵢⴰⵙⵉ ⵙⵙⵉⵃⵔ ⵍⵙ :

ⵉⴳⴰ ⵡⴰⵡⴰⴼ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵎⴰⵀ ⴰ(ⵔ) ⵢⴰⴼⴼⴰ ⵢⴰⵏ
ⵢⴰⵙⵉ ⵙⵙⵉⵖⵔ, ⴰⵙⵉⵏ ⴼⵃⵎⵎ, ⵢⵓⵜ ⵓⴼⴰ ⴰⵖⴰⵔⴰⵙ (**ⵜⴰⵙⵙⵀⵉⵀⵜ:** 7-8/1990).

ⵜⴰⵎⴰⵄⵓⵏⵜ ⵏ ⵓⵥⵎⵥ ⴰⴷ ⵓⵔ ⵜⵜ ⵓⴽⴰⵏ ⵉⴳⵉ ⵎⵏⴷⵓ ⵡⵉⴼⴼⵉ ⵓⵔ ⵇⵄⵉⵏⵉⵏ ⵙ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⴰⵔ ⵜⵜ ⵉⵜⵜⴹⴰⵛⴰ ⵉⵏⴰⴽⵇ ⵜⵜ ⵓⵔ ⴰⵔ ⵉⵜⵜⵉⵔⵉ ⵎⴰⴷ ⵜ ⵉⵜⵜⵏⵖⴰⵜ ⵏ ⵙ ⵓⵎⴰⵣⵉⵖ, ⵉⵖⴰⴼ ⵓⴼⴰ ⵉⵙ ⵉⵙⵙⵔⴳⵎ ⵓⵎⵣⵔⵓⵢ ⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⴼⴼⵉ ⴷ ⵓⵔ ⵀⴼⵏⵉⵏ ⵖ ⵓⵎⵣⵔⵓⵢ ⵎⵏⴷⵓ ⵜⵉⵔⵔⵓⴳⵣⴰ ⴷ ⵉⵏⵖⵎⵉⵙⵏ ⵥⵉⴼⵏⵉⵏ :

ⵢⴰⵏ ⵓⵔ ⵢⵓⵙⵉⵏ ⵍⵀⵎⵎ ⵓⵍⴰ ⴰⵔ ⵜⵅⵎⵎⵉⵎⵏ, ⵎⵇⵇⴰⵔ ⵏⵉⵜ ⵉⴱⵉⴷⴷ, ⵉⵎⵎⵓⵜ ⵡⵓⵍ ⵏⵏⵙ ⴰⴷ ⴰⴽ
ⴼⴰⵖ ⴰ ⵙⵉⴷⵉ ⵎⴰⵖ ⴰⵏⵏ ⵜⵅⵎⵎⵉⵎⵜ, ⴰⴷ ⴰⵙⵏ ⵓⵔ ⵉⵖⴰⴱ ⵍⵄⴰⵇⵍ ⵏⵏⵓⵏ
ⴰ ⵎⵎⴰⵅ ⴰⵡⴰⵍ ⴰⴷ ⵍⵍⵉ ⵏⵙⴰⵡⴰⵍ ⵉⵖ ⵉⴼⵜⴰ ⵎⵎⴰⵅ ⵣⴰ ⵎⴰ ⵔⴰⴷ ⴰⵖ ⴰⴽⴽⵯ ⵢⵉⵙⵙⴰⵏ ?
ⵎⴰ ⵔⴰ(ⴷ) ⵙⵓⵍ ⵉⵏⵏⴰ : “ⵀⴰⵏⵏ ⴰ ⴼⵍⴰⵏ ⵉⴽⴽⴰ ⵜ ⵉⵏ ⵡⴰⵡⴰⵍ ⵢⴰⴷ ⵍⵍⵉ ⴷⴰ ⵜⵏ ⵏⵙⴰⵡⴰⵍ?
ⵎⴰ ⵔⴰ(ⴷ) ⵙⵓⵍ ⵉⵏⵏⴰ : ”ⵀⴰⵏⵏ ⵉⴽⴽⴰ ⵜ ⵉⵏ ⵓⵎⴰⵔⵉⵔ ⴰⴷ ⵢⴰⴷ ⵍⵍⵉ ⵀⴰ ⵎⴰⴼ ⵙⴰⵡⵍⵏ
ⵢⴰⵏ ⵉⵙⵙⵏ ⵎⴽ ⴰⴷ ⴰⵎⵏ ⵏ ⵙⵉⵙ ⵖ ⵡⵓⵍ ⵏⵏⵙ ⵎⴰⵅ ⵓⵔ ⴷ ⵍⵀⵎⵎ ⴰⴷ ⵓⴽⴰⵏ ⵙⴰⵍⴰⵏ ?
(**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ:** 8-22/1999)

ⵜⵉⵡⵉⵙⵉ ⴰⴷ ⵉⵔⴰ ⵓⵣⵎⵣ ⴰⴷ ⵅⵔ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴰⴼⴰⴷ ⵓⵔ ⵉⵎⵎⵜ ⵢⵉⵍⵙ ⵏⵏⵙⵏ ⴰⵛⴽⵓ ⵉⵖ ⵓⵔ ⵎⵢⴰⵡⴰⵙⵏ ⵅⵔⴰⵜⵙⵏ ⵔⴰⴷ ⵜⵏ ⵏⵉⵏ ⵉⵎⵓⵖⴰⵣ ⵖⵉⵔⵏ ⵙⵔⵙⵏ ⴰⵎⴰⵡⴰⵍ ⵜⴰⵅⵙⴰⵔⵜ :

ⴰⵡⵙ ⵉⵢⵢⵉ ⵖ ⵍⵀⵎ ⴰ(ⴷ) ⴰⵡⵏ ⵏⴰⵡⵙ, ⴰⵡⴰⵍ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴰ(ⴷ) ⴰⵖ ⵓⵔ ⵉⵎⵎⵜ
ⵡⵉⵍⵍⵉ ⴰⵖ ⵉⵙⵙⵔⴱⴰⵏ ⵉⵜⵍⵍⵉⵙⵏ, ⵔⴰⴷ ⵍⵇⵇⵎⵏ ⵍⵊⴰⵎ ⵉ ⵜⵡⵔⵢⵉⵜ (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ:** 19/1992)

ⵉⵇⴰⵕⵉⵟⵏ ⵓⵔ ⵅⵉⵏ ⴰⵡⵜⴰⵙ ⵏⵏⵙ, ⴰⵡⴰⵍ ⵍⵍⵉ ⵜⵙⴰⵡⴰⵍ ⴰ ⵎⵓ ⵜⵔⴰ ⴰⴼⵍⵍⴰ :

ⵓⵔ ⵉⵢⵢⵉ ⵉⵀⵡⵉⵍ ⵍⵎⴰⵍ ⵓⵍⴰ ⴰⵢⴷⴰ
ⴰⵡⴰⵍ ⵉⵏⵓ ⵍⵍⵉ ⵙⴰⵡⴰⵍⵖ, ⴰⴼ ⵏⵊⵍⴰ (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ:** 19/2001)

ⴰⵔ ⵜⵓⵚⵚⵓ ⴼ ⵡⴰⴷ ⵓⵔ ⵏⵜⵜⵃⵅⴰⵔ ⵜⴰⵙⴽⵍⴰ ⵏⵏⵖ ⵓⵍⴰ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵏⵏⵖ ⴰⵛⴽⵓ ⵓⵔ ⵉⵍⵍⵉ ⵎⴰⵔ ⴰⴷ ⴰⵖ ⵢⴰⵊⵊ ⵡⵉⵏⵏⵙ ⴰⴷ ⵅⵉⵙ ⵏⵙⴽⵔ ⵡⵉⵏⵏⵖ, ⵀⴰⵏⵏ ⴽⵔⴰ ⵉⵅⴰⵜ ⵢⴰⵏ ⴰⵔ ⵉⵜⵜⴰⵍ ⴰⵡⴰⵍ ⵏⵏⵙ ⴰⵔ ⴼⵍⵍⴰⵙ ⵉⵜⵜⵎⴰⵖ ⴰⴷ ⵓⵔ ⵉⴹⴹⴰⵔ ⴰⵛⴽⵓ ⵜⴰⵎⴰⵜⴰⵔⵜ ⵏⵏⵙ ⴰⵢⴰⵏⵏ :

ⵉⵖ ⵏⵃⵅⵔ ⵍⴰⴷⴰⴱ ⵓⵍⴰ ⵜⵜⴰⵇⴰⵜⴰ ⵏⵏⵖ, ⵎⴰⵜⵜⴰ ⵖⴰⵏ ⵉⵔⴰ(ⵏ) ⴰⴷ ⴰⵖ ⵉⴼ ⴰⵔⵔⴰⵜⵏ ⵏⵏⵙ ?
ⴽⵓⵢⴰⵏ ⴷ ⴰⵢⵏⵏⴰ ⴷⴰⵔⵙⵏ ⵉⵏⵏⴰ : « ⵡⵉⵏⵡ », ⴽⵢⵢⵉ ⴰ ⵍⵊⴰⵀⵉⵍ ⴰⴷⴷⴰⵜ ⵉ ⵜⴰⵇⵇⴰⴼⴰ ⵏⵏⴽ
ⴰ ⵅⵅ ⴰⵙⵙⴽⵔⴼ ⵉ ⵜⵉⴷ ⵉⵔⴰⵏ ⴰ(ⴷ) ⴽ ⵛⵍⵉⵏⵜ ⵉ ⵢⴰ(ⵏ) ⵓⵔ ⵉⵙⵙⵉⵏ ⴷⴰⵔⵓⵏ, ⴰ(ⴷ) ⵜ ⵉⵙⵙⴰⵏ
ⴰ ⴽⴰⵢⵅⴰⵜ ⴱⵏⴰⴷⵎ ⵢⴰⵍⵍ ⴰⵡⴰⵍ ⵏⵏⵙ, ⴰⵔⴰ ⵛⵍⴰⵜ ⵉ ⵛⵉⴷⴷⵏ ⵜⵉⵎⵉⵜⴰⵔ ⵏⵏⴽ (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ:** 19/2002)

ⵅⴰⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵣⵓⵏ ⴷ ⵉⵅⵎⵎⴰⵙⵏ ⵖ ⵡⴰⴽⴰⵍ ⵏⵏⵙⵏ ⴰⵣⵎⵣ ⵢⴰⵟⵏⵉⵏ ⴰⵢⴰⴷ, ⴰⵣⵎⵣ ⵖ ⵉⵅⵍⵍⴱ ⵓⵅⵏⵉⴼ ⵉⵣⴰⵅⵅⵯⵏ ⵡⴰⵍⴰⵏ ⵉⵅⴼ :

ⴰⵃ ⵉⵏⵓ ⵏⵅⴰ ⵖ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⵏⵏⵖ ⴰⵅⵎⵎⴰⵙ
ⵏⵉⵡⵉ ⵍⵍⴰⵡⵎⴰ, ⵏⴰⵙⵉ ⴷⴷⵍ, ⵏⴰⵡⵉ ⵙⵓⵍ ⵍⵄⴰⵔ
ⵉⵕⵓⵃ ⴰⵖ ⴷ ⵉⵏⴱⵅⵉ ⵅⵉⵏ ⴼⵍⵍⴰⵖ ⵍⵡⴰⵔⵉⵜ
ⵉⵏⴰ ⵉⵢⵢⵉ ⵃⵚⵕ ⵜⴰⵢⵢⵓⵅⴰ ⵜⵙⵎⵎⵙⵜⵉⵜ ⴰⴽⴰⵍ
ⵓⵔ ⴰⴽⴽⵯ ⵉⵅⵉ ⵓ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ, ⵉⵙⵉⵢⴹⵕ ⴼⵍⵍⴰⵖ

ⵜⴰⴳⴰⵍⵍⵉⵜ ⵎⵇⵇⵓⵔⵏ ⵓⵔ ⵉⵟⵟⴰⵕⵏ ⴰⴽⴰⵍ ⴰ(ⴷ) ⵜⴳⴳⵓⵍ ⴼ ⵓⵏⵣⴳⵓⵎ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵎⴰⵙ ⵔⴰ(ⴷ) ⴳⵉⵙ ⵓⵔ ⵜⴼⴽ ⴰⴼⵕⴰⴹ, ⵜⴳ ⵜ ⵖ ⵡⵓⵍ ⵏⵏⵙ ⴰⵛⴽⵓ ⵉⴳⴰ ⵍⴽⵓⵙⵉⵜ ⵍⵍⵉ ⵜⴽⴽⵓⵙⴰ ⵖ ⵡⵉⴷ ⵜⵜ ⵓⵔⵓⵏⵉⵏ, ⵉⴷⴷⵔ ⴷⵉⴷⵙ ⵖ ⵉⴷⴰⵎⵎⵏ ⵏ ⵜⴰⵙⴰ ⵏⵏⵙ ⵓⵔ ⴰⵙ ⵜⴽⴽⵉ ⵎⴰⵏ ⵓⵍⴰ ⵉⵣⴷⴰ ⴷ ⴼⵍⵍⴰⵙ:

ⴰⵎⵟⵟⴰ ⵏⵓ ⴰ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴰⵔ ⴽⴰ ⵟⵟⴰⵕⵏ
ⴰ ⵢⴰⴽ ⵉⵙⵙⴰⵍⵍⴰ ⴽ ⵍⵀⵎⵎ ⵉⵙⵙⴰⵍⵍⴰ ⴰⵖ
ⵏⴳⴳⵓⵍ ⵉ ⵍⵀⵎⵎ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵓⵔ ⵜⵏ ⴼⴼⴰⵍⵖ
ⵢⵓⵔⵓ ⴰⴳ ⵜⵏ ⴱⴰⴱⴰ ⴷ ⵉⵎⵎⵓ ⴼⵍⵏ ⴰⴳ ⵜ
ⴰ ⵜⵓⵥⵥⵓⵎⵜ ⵏ ⵍⵇⵇⵍⴱ ⵉⵏⵓ ⴰⵖ ⵎⵇⵇⵓⵔⵏ
ⵄⵉⵛⵏ ⵖ ⵉⵥⵓⵕⴰⵏ ⴷ ⵉⴷⴰⵎⵎⵏ ⵏ ⵜⴰⵙⴰ ⵏⵓ
ⵏⴼⴰ ⴰⵙⵏ ⵓⵍ ⵉⵏⵓ ⴰ(ⴷ) ⴳⵉⵙⵏ ⵙⵍⵉⵎⵓⵔⵏ
ⴰⵏⵏⴰ ⵔⴰⵏ ⵉⴱⴱⵉ ⵜ ⵉⴷ ⵓⵔ ⴰⵙ ⵜⵏ ⴽⴽⵉⵙⵖ (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ:** 8-16/1996)

ⵓⵔ ⵙⴰⵔ ⵜⴼⵉⵍ ⵓⵍⴰ ⵙⴰⵔ ⵜⴼⵍ ⵖ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵉⴳⴰ ⴷⴰⵔⵙ ⵡⵓⴼⵓⵍ ⴰⵏⵏ ⵖ ⵜⵖⴰⵡⵙⵉⵡⵉⵏ ⵍⵍⵉ ⵙ ⴰⵔ ⵓⵔ ⵜⵜⵡⴰⵔⴳⴰ:

ⴰⵙⵙ ⵏⵏⴰ ⴼⵓⵖⵏⵜ ⵜⵉⴹⴹⴰ ⵖ ⵡⴰⵎⴰⵏ ⵏ ⵡⴰⵙⵉⴼ
ⵉⴼⴼⵓⵖ ⵍⴳⵓⴼ ⵖ ⵜⴰⴳⴰⵏⵜ ⵍⵍⵉⵖ ⴰ(ⵔ) ⵜⵜⵉⵍⵉⵏ
ⵏⵏⵖ ⵉⴼⴼⵓⵖ ⵡⴰⵔⵔⴰⵡ ⵉⴳⴳⵉ ⵏ ⵜⴰⵙⴰ ⵍⵍⵉ ⵢⵓⵔⵓⵏ
ⴰ ⵜⵉⵙⵙⴰⵏⵜ ⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵉⵙ ⵉⵔⴰ ⴰ(ⴷ) ⴽⵎ ⴼⵍⵖ (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ:** 19/1998)

ⵜⵔⴱⴰ ⴰⵏⵣⴳⵓⵎ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵉⵙⵙⴰⴹⵏ ⵜⵜ, ⵎⵇⵇⴰⵔ ⴷ ⵖⵎⴽ ⴰⵏ ⵓⵔ ⵙⴰⵔ ⴳⵉⵙ ⵜⴼⵍ ⴰⵛⴽⵓ ⴰⴷ ⵓⴽⴰⵏ ⵜⴽⵯⵜⵉ ⵎⴰⵎⵓ ⵔⴰⴷ ⵜⴼⵍ ⴰⴱⴰⵔⴰⵣ ⵢⴰⴽⵉ ⵜⵜ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⴷⴰⵖ ⵍⵃⴰⵍ, ⵜⵍⵇⵇⵎ ⵜⵓⴳⴳⴰⵙ ⴼ ⵜⵉⵢⵢⴰⴹ :

ⵡⴰ ⵏⵓⵙⵉ ⵍⵀⵎⵎ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵖ ⵡⵓⵍ, ⴰⵔ ⴰⵙ ⴰⵍⵍⴰⵖ
ⴰ ⵜⴰⵙⴰ ⵏⵓ ⵓⵔ ⴰⵙ ⵉⴷⵔⴽ ⵢⴰⵏ, ⴰⵎⵔ ⴽⵎⵎⵉⵏ
ⵡⴰⴷ ⵓⴽⴰⵏ ⴳⵉ ⵜⴰⵎⴰⴹⵓⵏⵏⵜ, ⵏⵏⵉⵖ : ⵉⵙ ⵕⵎⵉⵖ
ⴰⵔ ⴰⵍⵍⴰⵖ, ⵎⴰⵎⵓ ⵔⴰⴷ ⵏⴼⵍ ⴰⵢⵍⵍⵉ ⵙ ⴰⵍⵍⴰⵖ?
ⴰⴷ ⵓⴽⴰⵏ ⴷⴰⵖ ⵏⵊⵊⵉ, ⴱⵉⴽⵙ ⴰⵖ ⵏⵜⵜⵓ ⵜⵏⵜ ⴰⴽⴽⵯ (**ⵜⴰⵙⵙⴼⵉⴼⵜ:** 19/1998)

ⵏⵜⵜⴰⵜ ⵜⴳⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵙⴰⵇⵙⴰ ⴽⴰ ⵖ ⴱⵏⴰⴷⵎ ⵉⵙ ⵙⵓⵍ ⵉⵙⵓⵍ ⵉⵎⵎⴰ ⵢⴰⵜ ⵍⵃⴰⵍⵜ, ⵙⵙⵉⵄⵔ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵓⵔ ⵙⴰⵔ ⴷⵉⴷⵙ ⵜⵏⴳⴰⵔⴰ, ⴰⵔ ⵜⵙⵇⵙⴰ ⴽⵔⴰ ⵏ ⵉⵙⵇⵙⵉⵜⵏ ⴷⵔⴰⵏⵉⵏ : ⵉⵖ ⵢⴰⴷ ⵓⵔ ⵉⵍⵍⵉ ⵡⴰⵡⴰⵍ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ, ⵎⴰⵙ ⵔⴰⴷ ⵏⵉⵙⵙⴰⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ? ⵎⴰ ⵔⴰⴷ ⴳⵉⵙⵏ ⵢⴰⴹⵏ ⵜⴰⵙⴰ? ⵉⵙ ⵓⵔ ⴷ ⵜⴰⵃⴳⴳⴰⵔⵜ ⴰ(ⴷ) ⵉⴳⴰ ⵉⵖ ⵜⵍⴽⵎ ⵡⴰⵏⴷ ⴰⵙⵡⵉⵔ ⴰⵏⵏ ? :

ⵓⵍ ⵉⵏⵓ ⵉⴳⴰ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ, ⴰⵡⴰⵍ ⵉⵏⵓ ⵔⵉⴳ ⵜ ⴰⴷ ⴰⵙ ⴳⴰⵖ ⵍⵖⵣ, ⴰ(ⴷ) ⵜⵏ ⵏⵙⴰⵡⵍ
ⴱⴰⴱ ⵏ ⵍⵃⴰⵍⵜ ⵙⵉⴳⵍⵍ ⵙⵉⵙⵏ ⵉⵖ ⵓⵔ ⵎⵎⵓⵜⵏ, ⵍⵃⴰⵍⵜ ⵏⵏⵙⵏ ⴽⴰ ⴰ(ⴷ) ⴳⵉⵙⵏ ⵉⵜⵜⵖⴰⵎⴰⵏ
ⴰ ⵙⵙⵉⵄⵔ ⴰⵡⴷⴷⵉ ⵀⴰⵏⵏ ⵔⵓ ⵙⴰⵔ ⵉⵢⵢⵉ ⴼⴼⵓⵖⵏ, ⵕⴱⴱⵉ ⵉⴳⴰ ⵛⵛⴰⵀⵉⴷ ⵓⴽⴰⵏ ⴼⵍⵍⴰⵖ

ⴰⵔ ⵜⵙⵉⴳⴳⵉⵏ ⵙ ⵓⴱⵔⵉⴷ ⵏⵏⵉ ⴰⵙ ⵉⵏⵉⵥⵏ, ⵓⵔ ⴼⵏⵏⵉ ⵜⵙⵔⵔⵅ ⴰⵖⴷⴰ ⵉ ⵎⴰⵏⵥⵥⴰ, ⴰⵛⴽⵓ ⵜⵓⵢⴰ ⵍ ⵎⴰⵙ ⴷ ⴰⵎⴰⵔⴳ ⵏ ⵜⴰⵇⵔⵉ ⵉⴷⴷⴰ ⵏⵉⵜ ⴰⴷ ⵉⴽⴽⵉⵙ ⵏⵓⵥⵥⵔ ⵢ ⵓⵎⴰⵔⴳ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵣⵓⵏ ⴷ ⵉⵖ ⵙⵓⵏ ⵓⵔ ⵉⵏⵏⵉ ⴽⵔⴰ ⵜ ⵉⴷ ⵉⵣⵡⴰⵔⵏ ⴷⴰⵔ ⵔⵔⵡⴰⵇⵙ ⵍⵖ :

ⵉ ⵎⵎ ⵕⴱⴱⵉ ⴰ(ⴷ) ⵉⴷⵓⵎ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵖ ⵜⴰⵎⴰ ⵏⵓ
ⴰ ⵡⵉⵏⵏⵉ ⵉⴳⴰⵏ ⵏⵃⵣ ⵉ ⵡⴰⵡⴰⵏ ⵉⵏⵓ
ⵉ ⵎⵎ ⵕⴱⴱⵉ ⴰ ⵏⴼⴰⵡⴰ ⴰ(ⴷ) ⴽⵯⵏ ⴷ ⵉⵙⴰⴽ ⵜⴰⵎⴰ ⵏⵓ
ⴰ(ⴷ) ⴳⵉⵎ ⴰⵢⴰⵖ ⴰⴱⵔⵉⴷ ⵏⵏⵉ ⴰⵏⵖ ⵉⵏⵉⵥⵏ
ⵉⵎⵎⴰ ⴰⵎⴰⵔⴳ ⴰⴷ ⵏ ⵏⵅⵓⴱ ⵉⵙⵙⵕⵎⵉ ⴰⵏⵖ
ⵉⴷⴷⴰ ⵏⵉⵜ ⵉⴽⴽⵉⵙ ⵖ ⵏⴼⵉⵎⵎⴰ ⵉ ⵇⵉⵛⵏⵅⵉⵇⵏ (**ⵜⴰⵙⵙⵢⵉⵢⵜ:** 9-12/1992)

ⵜⴰⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⵙⵖⴰⵡⵙⴰ ⵙ ⵙⵙⵉⵃⵔ ⵉⴳⴳⵓⵜⵏ, ⴷ ⵜⴰⵎⵓⵏⵜ ⵏ ⵉⵎⴰⵔⵉⵔⵏ ⵍⵍⵙ ⵖ ⴽⵔⴰ ⵖ ⵏⵏⴰⵏ, ⵉⵖ ⵓⵔ ⵉⴳⵉ ⵖⵎⴽ ⴰⵍⵍ ⵔⴰ ⴱⴷⴷⴰ ⵉⵖⵓⵎⵓ ⵡⴰⵡⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵉⴳⴰ ⴰⴳⵯⵊⴹⴰⴹ, ⵉⵜⵜⵓⵅⴳⵉⵔ.
ⵜⴰⵎⴷⵇⴰⵣⵜ ⵍⵖ ⵢⴰⴹⵉⵎ ⵜⵓⵏⵏ ⴰⴳⵕⴹ ⵍⵍⵙ, ⵓⵔ ⵜⵏⵜⵏ ⵇⴰⵜ, ⵜⵙⵙⴰⴳⵯ ⴷ ⵎⴰⵙ ⴷ ⵜⴰⵙⵓⵜⵉⵏ ⵢ ⵜⴰⵙⵓⵜⵉⵏ ⴰⴷ ⴰⵙ ⴷ ⵉⵢⵏⵏ ⴰⵡⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ, ⵉⵏⵏⴰ ⵢⵏⵏⴰⵙ ⴰⴷ ⴳⵉⵙ ⵓⵔ ⵜⵢⴽ ⴰⵢⵕⴰⴹ, ⴰⵛⴽⵓ ⵓⵔ ⴷ ⵉⴳⵓⵔⵉ ⵖⴰⵔ ⴰⵙⵙ ⴰⴷ, ⵉⵏⵏⴰ ⵇⴰⴷ ⵖ ⵓⵎⵣⵔⵓⵇ ⵍ ⴱⴰⴼⵔⴰ ⵉⴷⵔⴰⵏ ⵏ ⵡⴰⵎⵓⵔ ⵍⵖ, ⵉⵖ ⵓⵔ ⵙⵖⵓⵔⵓⵏ ⵜⴰⵔⵡⴰ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵢ ⵜⴰⵖⴰⵎⵜ ⵍⵍⵙⵏ ⴷ ⵉⵣⵔⵢⴰⵏ ⵡⴰⵡⴰⵏ ⴷ ⵜⴰⵡⵙⵙⵏⴰ ⴷ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵍⵍⵙⵏ ⵔⴰⴷ ⴱⴷⴷⴰ ⴳⵉⵏ ⵉⵙⵔⴷⴰⵏ ⵙ ⵜⵜⴰⵙⵉⵏ ⴰⴽⴰⵏ, ⴼⴰⵏ ⵓⵔ ⵙⴰⵔ ⴷ ⵇⵓⵛⴽⵉ ⵓⵣⵎⵣ ⵖ ⵍ ⵜⵜⵏⵥⵥⴰⵔⵏ ⵉⵣⵔⵢⴰⵏ ⵙ ⴽⵔⴰ, ⴰⵛⴽⵓ ⵜⴰⵖⴰⵡⵙⴰ ⵉⵜⵜⵓⴽⴽⴰⵙⵏ ⵓⵔ ⴰⵔ ⴷ ⵜⴽⴽⵓⵙⵓ, ⵉⵙ ⴰⴷ ⵜⵜⵓⴽⴽⵉⵙ, ⵥⵥⴰⵍⵍ ⴷ ⵜⵓⴳⴳⴰⵙ ⵉⵖ ⵏⵔⴰ ⴰⴷ ⵉⵢⵏⵓⵊⵊⵓ ⵡⴰⵡⴰⵏ ⵍⵖ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵏⵏⵉⵢ ⵜⵜⵓⴱⴱⴰⵇⵏ ⵡⴰⵎⴰⵏ ⵜⴰⵙⵓⵜⵉⵏ ⵢ ⵜⵉⵇⵇⴰⴹ :

ⵉⵖ ⴳⵉⴽ ⵉⵏⵏⴰ ⵙⵙⵉⵃⵔ, ⵉⴳ ⴰⴽ ⵏⴼⵎⵎ ⵖ ⵜⴰⵙⴰ ⵍⵍⴽ
ⵃⴰⵡⵏ ⴰⵖ ⴰ(ⴷ) ⴽ ⵏⵃⴰⵡⵏ ⴰ(ⴷ) ⵊⵊⵏⵊⵎ ⵜⴰⵡⵓⵔⵉ ⵍⵖ
ⴰ(ⴷ) ⵙⵓⵏ ⵓⵔ ⵉⵅⴳⵔ ⵇⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵉⵖ ⵉⵙⴰⵡⵏ
ⵏⴰⵄⵏ ⴰ(ⴷ) ⵉⵇⵇⵉ ⴷ ⵉⵢⵏⵏ ⴰⵡⴰⵏ ⴰⴷ ⵏⵏⵉ ⵙⴰⵡⴰⵏⵖ
ⵓⵔ ⴷ ⵉⴳⵯⵔⵉ ⵖⴰⵔ ⵖⴰⵙⵙ ⴰⴷ ⴰⴷ ⴰⵖ ⵙⵙⵏⵜⴰⵏⵏ
ⵓⵔ ⴳⵉⵙ ⵏⵃⵉⴱ ⴰ(ⴷ) ⵏⵙⴰⵡⵏ, ⵏⴰⵣⵣⵏ ⵢ ⵏⵅⴰⵥⵥ ⵍⵖ
ⵓⵏⴰ ⴼⵏⵏⵉ ⵏⴰⴷⵔ ⵉⵖⵕⴰⴹ ⴰ(ⵙ) ⵉⵇⵇⵉ ⵙⵔⵡⴰⵜⵏ
ⵓⴼⵓ ⵉⵜⵜⵎⴰ ⵄⵄⴱⵕ, ⵖⵉⴽ ⴰⴷ ⵓⵔ ⴰⵖ ⵉⵙⵙⵓⵢⵖ
ⵓⵔ ⴳⵉⵖ ⵏⴳⵉⵏⵓⵏⵜ ⴰⴷ ⴰⵖ ⵏⵣⵣⵏⵏ ⵉⴽⵓⵔⴰⵇⵏ
ⴰⵢⴼⵉⵎ ⴰ(ⴷ) ⴽ ⵏⵙⴰⵥⵙⴰ ⵡⴰⴳⴳⴰ ⴳⵉⵖ ⴰⵎⵔ ⵏⵓⵏⵜ
ⵇⴰⵏ ⵓⵔ ⵉⵔⵉⵏ ⴰ(ⴷ) ⵉⵙⴰⵡⵏ ⵎⴰⴷ ⴰⵙ ⵉⵙⴰⵡⴰⵏⵏ?
ⵉⵖ ⴽⴰ ⵜⵎⴼⵏⵜ ⵉⴳⵢ ⵍⵍⴽ ⵜⴰⴷⵔⵜ ⵉ ⵡⴰⵏⵏⵏ ⵍⵍⴽ
ⵎⴰ(ⴷ) ⵉⵔⴰⵏ ⴰ(ⴷ) ⵙⵉⵜⵓⵏ ⵙⴰⵡⴰⵏⵏ ⴰⴷⴰⴽ ⵉⵍⵍⴰ : ⵃⴰⵥⵏ (**ⵜⴰⵙⵙⵢⵉⵢⵜ:** 10/1993)

ⵜⵉⵡⵉⵙⵉ ⵏ ⵜⵎⴷⵢⴰⵣⵜ ⵀⴰⴽⵉⵎ ⵜⴰⵄⴰⵅⵎⵔⴰⵏⵜ ⵖ ⵜⵢⵢⵔⵣⴰ ⵏ ⵓⵀⵔⴰⴽ ⵙ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵉⵜ

ⵍⵃⵓⵙⴰⵢⵏ ⵄⵏ ⵉⵃⵢⴰ ⴳⴳⵯ ⵡⵉⵊⴰⵏ

ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ ⵜⵉⵡⵙ ⵖ ⵜⵓⴳⴳⵜ ⵏ ⵜⵖⴰⵡⵙⵉⵡⵉⵏ ⵍⵍⵉ ⵙⵀⵓⵍⴽⵉⵏⵉⵏ ⵜⵓⴷⵔⵜ ⵏ ⵓⵎⴰⴷⴰⵏ, ⵉⵙ ⵏⵏ ⵓⵔ ⵜⵀⵍ ⵍⵍⵉⵖ ⵍⵍⴰⵏⵜ ⵜⵉⴷ ⵉⵡⵙⵏⵉⵏ ⵙ ⵎⴰⴷ ⵓⵔ ⵉⴷⵔⵓⵙⵏ ⵖ ⵡⵓⵙⵙⴰⵏ ⵉⵥⴷⵉⵎⵏ ⵏ ⵍⵄⴰⵇⵓⴹ ⵣⵓⵏ ⴷ ⵜⴰⵎⴷⵢⴰⵣⵜ ⵜⴰⵡⴳⵔⴰⵜ ⵓⵍⵜ ⵙⵎⴳⴰⵏ ⵍⵍⵉ ⵢⵓⵍⵍⵏ ⵅⴰⴷ ⴰⵀ ⵉⵎⵓⵖⴰⵣ ⵉⵇⵓⵎⵢⵉⵏ ⵏ ⵀⵇⴰⵏⵚⵉⵚ, ⵉⴳⵉⵡⵔ ⴰⴷ ⴷⵉⴷⵓⵏ ⵏⴷⵔⵓ ⵀ ⵜⵡⵉⵙⵉ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⵖ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵏⵣⵍⵉ ⴰⵙ ⴷ ⵜⵉⵡⵉⵙⵉ ⵏ ⵜⵎⴷⵢⴰⵣⵜ ⵀⴰⴽⵉⵎ ⵜⴰⵄⴰⵅⵎⵔⴰⵏⵜ ⵖ ⵜⵢⵉⵔⵣⴰ ⵏ ⵓⵀⵔⴰⴽ ⵙ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ. ⵜⴰⵎⴰⴳⵉⵜ ⴰⴷ ⵍⵍⵉⵀ ⵜⵙⴰⵡⴰⵍ ⴰⴷ ⵄⴰⴼⵔⴰ ⵉⴳⴰⵏ ⵖ ⵉⵣⴰⴽⴽⴰⴽⵏ ⵍⵍⵉ ⵜⵜ ⵙⵄⵓⵖⵍⴰⵏⵉⵏ ⴳ ⵓⵄⴰⵔⴰⵣ ⵏ ⵜⴰⵡⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵜⴳ ⵙ ⵖⵎⴽ ⴰⵏⵏ ⵜⴰⵎⴷⵢⴰⵣⵜ ⵜⴰⵎⴰⵢⵏⵓⵜ ⵍⵍⵉ ⵉⵜⵜⵉⵔⵉⵔⵏ ⵙ ⵓⵏⵣⴳⵓⵎ ⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵉⵏⵀⵔⴰⴽ.

ⵀⴰⴽⵉⵎ ⵜⵉⵎⴳⴳⵉⵡⵉⵔⵜ ⵉⵏⵢⴰⵍⴽⴰⵎⵏ ⴷ ⵉⴳⵔⴰⵡⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵜⴷⵔⵓ ⴷⵉⴷⵙⵏ ⴰⵏⵣⴳⵓⵎ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵜⴳ ⵜⴰⵎⴷⵢⴰⵣⵜ ⵉⵜⵜⵉⵔⵉⵔⵏ ⵙ ⵓⵀⵔⴰⴽ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ, ⵜⵙⵙⵍⴽⵎ ⵜ ⵉ ⵡⵓⵍⴰⵡⵏ, ⵏⵜⵜⴰⵜ ⴰⴷ ⵉⵏⵏⴰⵏ ⵉ ⵔⵔⵡⴰⵢⵙ :

ⵏⵜⵜⴰⵄⵅⴰ ⵄⴷⴷⴰ ⵡⴰⵢⵍⴰⵍⴰⵢ ⵍⴰⵍⴰⵍⴰⴷ ⴰⵍⴰⵢ ⴰⵍⴰⵍ
ⵉ ⵡⴰⵔ ⵎⴰⵏⴰⴳⵓ ⵣⴰ ⵜⵔⴰⵎ ⴰ(ⴷ) ⵏⴰⴳⴳⵯ ⵙ ⵜⵉⴷ ⴰⵢⵢⵉ ⵉⴳⴰⵚⵚⴰⵏ?
ⵓⵙⵉⵖ ⵍⴼⵎⵎ ⵉ ⵜⴰⵍⵍⵖⴰⵜⵉⵏ ⴷ ⵍⴽⵓⵜⵓⵄ ⵓⵍⴰ ⵍⵃⵇⵓⵀ
ⵏⵓⵙⵉ ⵍⴼⵎⵎ ⵉ ⵡⴰⵔⵔⴰⵜⵏ ⵍⵍⵉ ⵊⵍⴰⵏⵉⵏ ⵏⴳⴳⴰⵎⵎⵉ ⴰ(ⴷ) ⵜⵏ ⴰⵀⵉⵖ
ⴰ ⵜⵉⴳⵣⴰⵏⵉⵏ ⴰ ⵜⵉⵥⴷⵉⵎⵉⵏ ⵎⴰ ⴽⴽⵓⵍⵍⵓ ⴳⵉⵜⵓⵏⵜ ⵉⵍⵍⴰⵏ?
ⴰ ⵡⴰⵏⵏⴰ ⴷ ⵉⵀⴽⴰⵏ ⴰⵡⴰⵍ ⵉⵃⴷⵍⵏ, ⵉⵔⴰ ⴰⴷ ⵓⴽⴰⵏ ⵖⴰⵎⴰⵏ (**ⵜⴰⵙⵙⵀⵉⵀⵜ** 11-12/1993).

ⵏⵜⵜⴰⵜ ⵄⵅⴷⴰ ⵜⵀⵔⴽ, ⵜⵙⵙⵏ ⵖⵉⴷ ⵉⵙ ⵓⵔ ⵉⴳⵉ ⴰⵎⵔ ⴰⵖⴰⵔⴰⵙ, ⵜⵎⵎⴰⵖ ⵀ ⵡⴰⴷ ⵜⵖⵣ ⴰⵙⵙⴰⵖ ⵏⵏⵙ ⵖ ⵓⵎⵣⵔⵓⵢ ⵏ ⵜⴰⵙⴽⵍⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ. ⴰⵡⴰⵍ ⵏⵏⵙ ⵉⵖⵓⵙ, ⵉⵙⵜⵉ, ⵏⵜⵜⴰⵜ ⵜⵓⵎⵏ ⵙ ⵡⴰⵡⴰⵍ ⵏ ⵜⴰⵖⴰⵎⵜ ⵜⵉⵣⴹⵉⵇ ⴰⴷ ⵀⵍⵍⴰⵙ ⵜⵎⴷⵓ, ⵜⵎⵎⵓⴷⵓ, ⵉⴳⵓⵎ ⵜⵜ ⵉⵖ ⴷ ⴼⵍⵍⵉ ⵜⵀⵍ ⴰⵡⴰⵍ ⵏ ⵜⴰⵖⴰⵎⵜ ⴰⴷ ⵙⵔⵙ ⵜⵜⵓⵄⴷⵉⵔ :

ⵇⵄⵄⵉ ⵅⴰⵡⵏ ⵉⵢⵢⵉ ⴷ ⵍⴼⵎⵎ ⵉⵏⵓ
ⴰ ⵔⵉⵖ ⴰⴷ ⵀⵍⵖ ⵍⵅⵣ ⴰⵡⵉⴳ ⵜ
ⴰⵙⵙ ⵏⵏⴰ ⵀⵜⵉⵖ ⵏⵀⵍ ⴷ ⴰⵔⵔⴰⵜⵏ
ⵏⵀⵍ ⴳⵉⵙⵏ ⴰⵡⴰⵍ ⴰⴷ ⵉⵎⵎⵉⵎⵏ
ⴳⴰⵔ ⴰⵡⴰⵍ ⵢⵓⵀ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⵉⴷ ⵓⵔ ⵏⵀⵍ
ⴰⵡⴰⵍ ⵏ ⵍⵃⴰⵥⵥ ⵉⵖ ⵔⴰⴷ ⴰⵖ ⵉⵏⵖ
ⴰ ⵡⴰⵏⵏⴰ ⴷ ⵀⵍⵖ ⵉⵥⵥⴰⴷⴰ ⴰⵏⵖ (**ⵜⴰⵙⵙⵀⵉⵀⵜ:** 11-12/1993)

ⴽⵔⴰ ⵏ ⵜⵖⵎⵔⵉⵏ ⵍⵍⵉ ⵎⵓ ⵓⵔ ⵅⵎⵔⵏ ⵉⵔⴳⴰⵅⵏ ⴰⴷ ⴰⵙⵏⵜ ⴳⴳⵔⵏ. ⵜⵉⵡⵉⵙⵉ ⵏ ⵜⵟⴰⵀⵎⵔⴰⵏⵜ ⴳ ⵉⴳⵔ ⴰⴷ ⵉⵙⵙⵏ ⵜⵜ ⴽⵓⵢⴰⵏ.

ⵉⵙⵡⵉⵏⴳⵉⵎⵏ ⵏ ⵓⵙⵎⵎⴰⵣⵍ ⴰⴷ ⴰⵎⵅⵡⴰⵔⵓ ⵓⵔ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵙⵥⵔⵓⵔⵉⵏ ⴰⵣⵣⴰⵢⵏ ⵏ ⵜⵡⵉⵙⵉ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⴳ ⵡⴰⴳⴳⵯⴰ ⴰⵏⴰⵎⵓⵔ ⵏ ⵓⵙⵙⵉⵎⵖⵓⵔ ⵏ ⵜⵎⴰⵅⵉⵖⵜ. ⵜⵉⵡⵉⵙⵉ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⴳ ⵜⵎⴰⵙⴰⵢⵜ ⴰⴷ ⵜⴰⵏⴰⵎⵓⵔⵜ ⵜⵙⵖⴰⵡⵙⴰ ⵙⵓⵍ ⵙ ⵉⵙⵉⴳⴳⵍ.

ⵜⴰⵔⵡⴰ ⵏ ⵉⴷ ⴱⵓ ⵜⵎⴰⴳⵉⵔⵜ ⵏ ⵜⵎⴷⵉⵏⵉⵏ, ⴷ ⵡⵉⵏ ⵢⴰⵏ ⵎⵏⵏⴰⵡ ⵉⵏⵎⵖⵓⵔⵏ ⵏ ⴽⵔⴰ ⵏ ⵜⵙⴳⴳⵉⵏ ⴷⵔⵓⵙⵏⵉⵏ ⴳ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⵏ ⵜⵣⴷⵖⵜ ⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⴰⵎ ⴰⴹⵍⴰⵚ ⴰⵏⴰⵎⵎⴰⵙ. ⵡⴰⴳⴳⴰ ⵖⵔⴰⵏ ⵢⴰⵏ ⵎⵏⵏⴰⵡ ⵜⴰⵔⵡⴰ ⴳ ⵜⵙⴳⴳⵉⵏ ⴰⴷ, ⵜⵉⵖⵔⵉ ⵏⵏⵙ ⵜⴳⴰ ⵖⴰⵔ ⵉⵎⵉⵇⴽ ⵍⵍⵉ ⴰⵙⵏ ⵉⵙⵙⵓⵔⵓⴼⵏ ⴰⴷ ⴽⵛⵎⵏ ⵙ ⵍⵄⵙⴽⵔ. ⵉⵖ ⵓⵜⵖ ⴰⵡⴰⵍ ⴳ ⵓⴼⵍⵍⴰ ⵔⴰⴷ ⵉⵏⵉⵖ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵓⵔ ⵙⵢⴰⴼⵓⵜⵏ ⵓⵍⴰ ⵙⵙⵖⵔⴷⵏ ⴳ ⵜⵉⵏⵎⵍ ⵏ ⵉⵕⵓⵎⵉⵢⵏ. ⵎⴰⵢⴰⴷ ⵢⵓⵊⵊⴰⵜⵏ ⴰⴷ ⴳⴳⵉⵏ ⴰⵢⵜ ⵡⴰⵔ ⴰⴼⵔⴰⴽ ⴰⵎⴰⵢⵏⵓ ⵉ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ. ⴰⵛⴽⵓ ⴰⴼⵔⴰⴽ ⴰⴷ ⵉⵣⴷⵉⵏ ⴷ ⵡⴰⵙⵙⵏ ⴰⵜⵔⴰⵔ ⵏ ⵜⵉⵏⵎⵍ ⵜⴰⵜⵔⴰⵔⵜ. ⵖⴰⵢⴰⴷ ⴰⴷ ⵉⵙⵖⵉⵏ ⵉ ⵢⵉⵎⴰⵀⴰⵍⵏ ⵏⵏⵙⵏ ⵍⵍⵉ ⴽⵛⵎⵏⵉⵏ ⴰⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⵏⴰⵎⵓⵔ, ⴰⴷ ⵍⵎⵥⵏ ⵜⵉⴽⵔⴽⴰⵙ ⵏ ⵉⵎⴳⵍⵉⵜⵏ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⵏⴰⵎⵓⵔ ⴳⴼ ⵜⵣⴷⴰⵢⵜ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴷ ⴳⴰⵔ ⵜⴰⵙⵔⵜⵉⵜ ⵏ ⵉⵕⵓⵎⵉⵢⵏ.

ⵍⵍⵉⴳ ⵢⴰⴷ ⵜⴷⴷⵔⴼⵉ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵜⵙⴳⴳⵉⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⵏ ⴱⵕⵕⴰ ⵏ ⵜⵎⴷⵉⵏⵉⵏ ⵓⵔ ⴱⴰⵀⵔⴰ ⴽⵛⵎⵏ ⵜⴰⵔⵡⴰ ⵏ ⵎⴷⴷⵏ ⵏⵏⵙⵏⵜ ⵙ ⵜⵉⵏⵎⵍ ⵜⴰⵏⴰⵎⵓⵔⵜ. ⵉⵖ ⵏⵥⵍⵉ ⴰⵡⴰⵍ ⵉ ⵜⵔⴱⴰⵜⵉⵏ ⴳ ⵜⵎⵉⵣⴰⵔ ⴰⴷ, ⵔⴰⴷ ⵏⵉⵏⵉ : ⵜⵉⵍⵍⵉ ⴳⵉⵙⵏⵜ ⴰⵇⵔⴰⵏⵉⵏ ⴱⴰⵡ ⵉⵙ ⴰⴽⴽⵯ ⵍⵍⴰⵏⵜ! ⴰⴷ ⵉⵚⵃⴰⵏ ⵜⵉⵔⴱⴰⵜⵉⵏ ⵜⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵉⵏ ⴳ ⴱⵕⵕⴰ ⵏ ⵜⵎⴷⵉⵏⵉⵏ ⵓⵔ ⴽⵛⵎⵏⵜ ⵜⵉⵏⵎⵍ ⵜⴰⵜⵔⴰⵔⵜ ⴰⵎⵔ ⴳ ⵉⵙⴳⴳⵯⴰⵙⵏ ⴰⴷ ⵉⵎⴳⴳⵓⵔⴰ. ⴳ ⵜⵎⴷⵉⵏⵉⵏ ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵓⵔ ⵙⵙⵖⵔⴰⵏ ⵜⴰⵔⵡⴰ ⵏⵏⵙⵏ, ⵙⵍⴰⵡⴷ ⴰⴽⴽⵯ ⵜⵉⵔⴱⴰⵜⵉⵏ. ⵡⴰⵔ ⵜⵉⵖⵔⵉ ⵏ ⵜⵔⴱⴰⵜⵉⵏ ⴰⴷ ⵉⴳⴰⵏ ⴰⵣⴰⴽⴽⴰⴽ ⴰⵎⵇⵔⴰⵏ ⵏ ⵜⴽⵔⵉⵜ ⵏ ⵜⵡⵉⵙⵉ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴳ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ.

ⴳ ⵜⵙⴳⴰ ⵢⴰⴹⵏ, ⵏⵙⵙⵏ ⵎⴰⵙ ⴳⴰⵏ ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵉⵎⵖⵏⴰⵙⵏ ⵉⵎⵣⵡⵓⵔⴰ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ, ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵏ ⵉⴼⴼⵓⵙ. ⵜⴰⵢⵙⵉ ⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⴰⴷ ⴳ ⵓⴱⴰⵔⴰⵣ ⵏ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵜⵓⵜⵜⴰⵡⵙⵙⴰⵏ, ⵖⵉⴽⵍⵍⵉ ⵜⵓⵜⵜⴰⵡⵙⵙⴰⵏ ⵜⴷⵓⵙⵉ ⵏⵏⵙⵏ ⵉ ⵍⵄⵡⴰⵢⴷ ⴷ ⵜⵥⵓⵕⵉ ⴷ ⵜⵙⴽⵍⴰ ⵏⵏⵙⵏ ⵙ ⵜⴱⵔⵉⴷⴰ ⵜⴰⵇⴱⵓⵔⵜ ⴳ ⵜⵎⴷⵉⵏⵉⵏ. ⵎⴰⵢⴰⴷ ⵏⵉⵜ ⴰⴷ ⵉⴳⴰⵏ ⴰⵣⴰⴽⴽⴰⴽ ⵏ ⵓⵙⴳⵔⵉⵡⵍ ⵏ ⵓⴼⵔⴰⴽ ⵙ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ, ⵍⵍⵉ ⵉⵎⵎⴰⵜⵜⵉⵏ ⴷⴰⵔ ⵉⵎⵖⵏⴰⵙⵏ ⵙⴳ ⴰⴼⵔⴰⴽ ⴰⵇⴱⵓⵔ ⵙ ⵓⴼⵔⴰⴽ ⴰⵜⵔⴰⵔ. ⴰⴼⵔⴰⴽ ⴰⴷ ⴰⵜⵔⴰⵔ ⵓⵔ ⴱⴰⵀⵔⴰ ⵉⵍⴽⵎ ⴰⴷ ⵉⴼⴽ ⵜⴰⵏⵄⵉⵎⵍⵜ ⵜⴰⵜⵔⴰⵔⵜ ⵏⴳⵔ ⵓⵔⴳⴰⵣ ⴷ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⴳ ⵓⴳⵏⵙ ⵏ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵉⵏ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ. ⴰⵎⵓⵏ ⵏ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵉⵏ ⴰⴷ ⵓⵔ ⵉⵣⵔⵉ ⵓⴼⵔⴰⴽ ⵏⵏⵙ -ⴳ ⵜⴰⵏⵄⵉⵎⵉⵍⵜ ⵓⵔ ⴷ ⴳ ⵓⵙⵡⵉⵏⴳⵎ – ⵡⵉⵏ ⴰⵢⵜ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ. ⵜⵉⵔⴱⴰⵜⵉⵏ ⴰⵔ ⵜⵜⵉⵍⵉⵏⵜ ⴳ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴰⵔ ⴽⵉⵖ ⵎⵔⴽⵏⵜ (ⵜⴰⵀⵍⵏⵜ), ⴷⴷⵓⵏⵜ. ⵜⴰⵡⵓⵔⵉ ⵏⵏⵙⵏⵜ ⵓⵔ ⵜⴷⵓⵎ ⵣⵓⵏ ⴷ ⵜⵉⵏ ⵉⵔⴳⴰⵣⵏ

ⵜⴰⴷⵉⵎⵓⵇⵔⴰⵜⵉⵜ ⴳ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵉⵏ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴰⵎ ⵜⵉⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ, ⵜⵍⵍⴰ ⵙⵓⵍ ⴳ ⵉⵙⴽⴼⴰⵍ ⵏⵏⵙ ⵉⵎⵣⵡⵓⵔⴰ ; ⵖⴰⵢⵏⵏ ⴰⴼ ⵜⵙⵖⴰⵡⵙⴰ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⵙ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵉⴳⴳⵓⵜⵏ ⵉⴳ ⵜⵔⴰ ⴰⴷ ⵜⵙⴽⵔ ⵉⴷⵉⵙ ⵏⵏⵙ ⴳ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ.
ⵎⴰⵛⵛ, ⵉⵇⵇⴰⵏ ⴷ ⴰⴷ ⵉⵏⵉⵖ ⵎⴰⵙ ⵜⴳⴳⵓⵜ ⵜⵢⴰⴼⵓⵜ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⴳ ⵓⴱⴰⵔⴰⵣ ⵏ ⵓⵙⵙⴰⵜⵉⴳ ⵏ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ ⵜⴰⵎⵣⵉⵖⵜ, ⵡⴰⴳⴳⴰ ⵜⴷⵔⵓⵙ ⵜⵡⵉⵙⵉ ⵏⵏⵙ. ⵜⵉⵡⵉⵙⵉ ⴰⴷ ⵔⴰⴷ ⵜⵉⵎⵖⵓⵔ ⴰⴽⵓⴷ ⵏⵏⴰ ⴽⴽⵉⵙⵏ, ⴰⵏⴼⵏ ⵡⴰⵍⵍⴰⴹⵏ ⵍⵍⵉ ⴰⵙ ⴳⴰⵏⵉⵏ ⵜⴰⵢⴼⴼⴰⵔⵜ.

ⵜⴰⵎⴳⴳⴰⵔⵓⵜ

ⴰⴹⵕⵉⵚ ⴰⴷ ⵉⵏⵓ ⵉⵡⴰⵜⵙ ⴰⴷ ⵉⴼⴽ ⵢⴰⵏ ⵓⵙⵎⵎⴰⵇⵍ ⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓ ⴳⴼ ⵜⵡⵉⵙⵉ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⴳ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ. ⵜⴰⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷ ⴳ ⵓⵙⴰⵢⵙ ⵏ ⵓⵃⴹⵓ ⴷ ⵓⵙⵙⵉⵎⵖⵓⵔ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⴷ ⵡⵉⵏ ⵓⵙⵙⴰⵜⵉⴳ ⵏ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵜⴼⴽⴰ ⵜⴰⵢⴰⴼⵓⵜ ⵏⵏⵙ ⵜⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓⵜ ⵜⵉⵣⵉ ⵏ ⵜⵍⴰⵍⵉⵜ ⵏ ⵓⵙⵉⵏⴰⴳ ⴰⴳⵍⴷⴰⵏ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ. ⵜⵉⵡⵉⵙⵉ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⵡⴰⴳⴳⴰ ⵜⴷⵔⵓⵙ, ⵀⴰⵏⵏ ⵜⵔⵡⴰ ⴱⴰⵀⵔⴰ, ⴰⵛⴽⵓ ⵜⴳⴳⵔ ⵉ

ⴰⴷ ⵏⵉⵜ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ, ⵅⴼ ⴽⵔⴰ ⵏ ⵜⵖⵎⵔⵉⵏ ⵏ ⵜⵙⴽⵍⴰ ⴷ ⵜⵥⵓⵕⵉ ⵏ ⵜⴱⴰⵃⵎⵔⴰⵏⵜ (ⵥⵕ ⵎⴰⵏⵉ ⵢⴰⴹⵏ ⴳ ⵓⴷⵍⵉⵙ ⴰⴷ) .

ⵍⵍⴰⵏⵜ ⵜⵙⴷⵏⴰⵏ ⵢⴰⴹⵏⵉⵏ ⵍⵍⵉ ⵓⵙⵉⵏⵉⵏ ⵜⴰⴱⵔⴰⵜⵜ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ, ⵡⴰⵅⵅⴰ ⵍⵍⴰⵏⵜ ⵖⴰⵔ ⴳ ⵜⴰⵎⴰ, ⵉⵏⵉ ⵏⵉⵜ ⵉⴱⵏⴽ, ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷ. ⵔⵉⵖ ⴰⴷ ⴱⴷⵔⵖ ⵢⴰⵏ ⵙⵏⴰⵜ ⴳⵉⵙⵏⵜ, ⴰⵛⴽⵓ ⴳⴳⵓⵜⵏⵜ. ⵉⵔⵉⵖ ⴰⴷ ⵉⵢⵢⵉ ⵙⵓⵔⴼⵏⵜ ⵜⵉⵍⵍⵉ ⵓⵔ ⴱⴷⵔⵖ ⴰⵛⴽⵓ ⵉⵙⵉⴳⴳⵍ ⴰⴷ ⵉⵏⵓ ⵉⴳⴰ ⵖⴰⵔ ⴰⵙⵎⵎⴰⵇⵍ ⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓ ⵅⴼ ⵜⵖⴰⵡⵙⴰ ⴰⴷ.

ⵜⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓⵜ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵉⵏ ⴰⴷ ⵜⴳⴰ "ⵔⵇⵢⴰ ⵡⴰⵃⵍ", ⵍⵍⵉ ⴷ ⵉⵜⵜⵃⴰⴹⴰⵕⵏ ⴳ ⵉⵏⵎⵓⵇⵇⴰⵔⵏ ⵏ ⵓⴳⵔⴰⵡ ⵏ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ ⴳ ⵉⵙⵉⴳⴳⵍ ⴷ ⵉⵙⵏⵉⴼⵉⵍⵏ ⵏ ⵜⴰⵡⵙⵙⵏⴰ. ⵜⴰⵎⵖⵏⴰⵙⵜ ⴰⴷ, ⵉⵣⴷⵖⵏ ⴳ ⵕⵕⴱⴰⴹ, ⵜⵙⴽⵔ ⵏⵏ ⵢⴰⵜ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵜ ⴳ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⴳ ⵓⵙⵓⵏ ⵏ ⴰⵢⵜ ⴷⴰⵔⵙ "ⵜⵉⵍⵍⴽⴰⵀⵉⵢⴰ" ⴳ ⵜⴰⵎⴰ ⵏ ⴰⵢⵜ ⴱⴰⵀⴰ ⵏ ⵓⴷⵔⴰⵔ. ⵜⵙⴽⵔ ⴳ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵜ ⴰⴷ ⵏ ⵜⵏⴼⵍⵉⵜ ⵉⵎⵉⵙⵙ ⵏ ⵙⵙⴼⵔⴽ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵉⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⴷ ⵓⵙⵙⴷⵓⵙ ⵏ ⵜⴷⴰⵎⵙⴰ ⵏⵏⵙⵏⵜ. ⵜⴰⵎⵙⵎⵓⵏⵜ ⵏ ⵡⴰⵃⵍ ⵉⵙⵎ ⴰⵙ " ⵜⴰⵎⵙⵎⵓⵏⵜ ⵏ ⵜⵏⴼⵍⵉⵜ ⴳ ⵜⵎⵉⵣⴰⵔ ⵏ ⵡⴰⵔⴳⴰⵏ".
ⵜⴰⵎⵖⵏⴰⵙⵜ ⵜⴰⵎⴳⴳⴰⵔⵓⵜ ⵉⵙⵎ ⴰⵙ" ⵏⵣⵀⴰ ⴱⴰⴽⵔⵉⵎ". ⵉⵍⵍⵉⵙ ⴰⴷ ⵏ ⵜⵥⵏⵉⵜ ⵜⴳⴰ ⵣⵡⴰⵔ ⵜⴰⵎⵖⵏⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵙⵔⵜⵉⵜ, ⵉⵎⵎⴰⵖⵏ ⵅⴼ ⵜⵏⴳⴰⴷⴰⵢⵜ ⵏ ⵓⵔⴳⴰⵣ ⴷ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⵎⴰⵛⵛ ⵉⵍⴽⵎ ⵜⵜ ⵓⴼⵔⴰⴽ ⵏ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ. ⵜⴼⵔⴽ ⵉⵍⵎⵎⴰ ⵉ ⵡⴰⵜⵉⴳ ⵏ ⵉⵍⵙ ⴰⵎⵣⵉⵖ. ⴰⴼⵔⴰⴽ ⴳ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵜ ⵏⵏⵙ ⵍⵍⵉ ⵎⵓ ⵉⵙⵎ" ⵏⵜⵜⴰ ⴷ ⵏⵜⵜⴰⵜ ⵣⵓⵏ ⴷ ⵣⵓⵏ ⴷ". ⵖⴰⵏⵏ ⴰⴼ ⵉⵍⵎⵎⴰ ⵜⵙⴽⵔ ⵢⴰⵜ ⵜⵔⴰⴱⴱⵓⵜ ⵏ ⵜⴰⵣⵣⴰⵏⵉⵏ ⵜⵜⵉⵔⵉⵔⵏⵉⵏ ⵙ ⵉⵣⵍⴰⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵍⵍⵉ ⵜⵙⴽⴰⵔ ⵏⵜⵜⴰⵜ ⵏⵉⵜ. ⵜⵕⵥⵎ ⵙ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⴰⴷ ⵏⵏⵙ ⵢⴰⵏ ⵉⴳⵔ ⵢⴰⴹⵏⵉⵏ ⵉ ⵜⵥⵓⵕⵉ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ.

ⴰⵙⵎⵎⴰⵇⵍ ⴰⴷ ⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓ ⴰⵔ ⵉⵎⵎⴰⵍ ⵎⴰⵙ ⴱⴰⵀⵔⴰ ⵓⵔ ⵉⴷⵓⵙ ⵓⵙⵓⵔⵙ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⴳ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ, ⵎⴰⵛⵛ ⵜⴰⵢⴰⴼⵓⵜ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⴳ ⵓⴱⴰⵔⴰⵣ ⵏ ⵓⵙⵙⵉⵎⵖⵓⵔ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⵍⴽⵎ ⵛⵏⴷⴰⴷ ⵓⵍⴰ ⵎⵏⴷⴰⴷ. ⵉⵙⵉⵔⵉ ⴰⵎⴳⴳⴰⵔⵓ ⵔⴰⴷ ⵉⵙⴰⵡⵍ ⵅⴼ ⵉⵣⴰⴽⴽⴰⴽⵏ ⵍⵍⵉ ⴳⴰⵏⵉⵏⵉ ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ ⴳ ⵓⵙⵓⵔⵙ ⴰⴷ ⵡⴰⵅⵅⴰ ⵜⴼⴽⴰ ⵜⵡⵉⵙⵉ ⵏ ⵜⵙⴷⵏⴰⵏ ⴳ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵜⴰⵢⴰⴼⵓⵜ ⵎⵇⵓⵔⵏ.

ⴱ- ⵉⵣⴰⴽⴰⴽⵏ ⵍⵍⵉ ⵉⴽⵔⵉⵏ ⵜⵉⵡⵉⵙⵉ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⵓⵔⴷ ⵜⵉⵏ ⵜⴰⵢⴰⴼⵓⵜ ⵏⵏⵙ

ⵜⵉⴽⵔⵉⵜ ⵏ ⵜⵡⵉⵙⵉ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⴳ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵓⵎⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵜⴳⴰ ⵢⴰⵜ ⵜⵎⵓⴽⵔⵉⵙⵜ ⵉⵙⵖⴰⵡⵙⴰⵏ ⵙ ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵉⵙⵉⴳⴳⵉⵍ ⴷⵔⴰⵏⵉⵏ. ⴰⵙⵎⵎⴰⵇⵍ ⴰⴷ ⵉⵏⵓ ⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓ ⵅⴼ ⵜⵎⵓⴽⵔⵉⵙⵜ ⴰⴷ ⵔⴰⴷ ⵉⴼⴽ ⵖⴰⵔ ⴽⵔⴰ ⵏ ⵉⵙⵉⵙⴼⵉⵡⵏ ⵉⵎⵣⵡⵓⵔⴰ. ⵉⵎⵙⵉⴳⴳⵉⵍⵏ ⵏ ⵉⵎⴰⵍ ⵔⴰⴷ ⴷⴰⵔⵙⵏ ⵉⵍⵉⵏ ⵉⵎⴰⵙⵙⵏ ⵢⴰⴹⵏⵉⵏ ⵎⴰⵙ ⵎⵎⴰⵍⵏ ⵜⵉⵖⵎⵔⵉⵏ ⵢⴰⴹⵏ ⵍⵍⵉ ⵎⵓ ⵓⵔ ⵓⴼⵉⵖ ⴰⴷ ⵜⵏⵜ ⴰⵏⵏⵉⵖ ⴰⵙⵙ ⴰⴷ.

ⴳ ⵉⵣⴰⴽⴽⴰⴽⵏ ⵓⵎⴰⵏⵉⵏ ⵍⵍⵉ ⴳⴰⵏⵉⵏ ⵜⴰⵢⴼⴼⴰⵔⵜ ⵉ ⵜⵡⵉⵙⵉ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⴰⵙⵙ ⴰⴷ ⴳ ⵓⵙⵙⵉⵎⵖⵓⵔ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ (ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵜ, ⵜⴰⵖⵔⵎⴰ , ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⴷ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ) ⴰⵔ ⵏⵏ ⵏⵜⵜⴰⴼⴰ ⵜⴰⵇⵓⴱⴱⴰⵏⵜ. ⵍⵍⵉⴳ ⴷ ⴽⵛⵎⵏ ⵉⵔⵓⵎⵉⵢⵏ ⵙ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ (1912) ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵓⵔ ⴽⵛⵎⵏ ⵙ ⵜⵉⵏⵎⵍ ⵜⴰⵎⴰⵢⵏⵓⵜ ⵍⵍⵉⴷ ⵉⵣⵣⴰⵏ ⴳ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ. ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵓⵎⵥⵏ ⴰⵛⵛⴱⴰⵔ ⴷ ⵉⵔⵓⵎⵉⵢⵏ ⴰⵔ 1934. ⵜⴰⵙⵔⵜⵉⵜ ⵏ ⴼⵕⴰⵏⵚⴰ ⴳ ⵓⴱⴰⵔⴰⵣ ⵏ ⵜⵖⵔⵉ ⵜⴳⴰ ⵜⴰⵙⵔⵜⵉⵜ ⵏ ⵓⵏⵓⵃⵢⵓ : ⵜⵥⵍⵉ ⵜⵉⵖⵔⵉ ⵏ ⵉⵙⴽⴼⴰⵍ ⵢⴰⵜⵜⵓⵢⵏ ⵉ ⵜⴰⵔⵡⴰ ⵏ ⴰⵢⵜ ⵜⵎⴷⵉⵏⵉⵏ ⴷ ⵡⵉⵏ ⵉⵏⵎⵖⵓⵔⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ. ⵓⵔ ⵜⵔⵉ ⴰⴷ ⵉⴳ ⵓⵙⵙⵍⵎⴷ ⵉⵎⵉⵙⵙ ⵍⵍⵉ ⵉⵖⵉⵏ ⴰⴷ ⵉⵙⴳⵔⴰⵡⵍ ⴰⵙⴰⵙⴽⴰⵍ (ⵜⵓⴳⵔⵜ ⵏ ⴽⵔⴰ ⵉ ⴽⵔⴰ) ⵍⵍⵉ ⵉⵍⵍⴰⵏ ⵏⴳⵔ ⵎⵉⴷⴷⵏ. ⵚⴰⵃⴰ ⵏ ⵓⵙⵙⵍⵎⴷ ⵏ ⵉⵔⵓⵎⵉⵢⵏ ⵉⵡⵉⵏⵜ

ⵜⵓⵔⴰⵔⵉⵏ ⵏ ⵓⵙⵉⵏⴰⴳ ⵍⵍⵉ ⵎⵓ ⵉⵙⵎ "ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⵉⵏⵓ", ⵜⴳⴰ ⵢⴰⵜ ⴳ ⵜⵔⴰⴱⴱⵓⵜ ⵏ ⵓⵙⵉⵏⴰⴳ ⵍⵍⵉ ⵉⵙⴽⵔⵏ ⴰⴷⵍⵉⵙ ⵏ ⵓⵙⵙⵍⵎⴷ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ" ⵜⵉⴼⴰⵡⵉⵏ ⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ".

ⴳ ⵉⴳⵔ ⵏ ⵓⵙⵎⴰⵙⴷⴷⴰ ⵏ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵉⵏ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴰⵔ ⵏⵏ ⵏⵜⵜⴰⴼⴰ ⵜⵉⵡⵉⵙⵉ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⵜⴷⵔⵓⵙ. ⵉⵢⵉⵀ ⵜⵉⵡⵙ ⴱⴷⴷⴰ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⴳ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷ, ⵎⴰⵛⵛ ⴷⵔⵓⵙⵏⵜ ⴱⴰⵀⵔⴰ ⵜⵙⴷⵏⴰⵏ ⵍⵍⵉ ⴳⵍⵉⵏⵉⵏ ⵜⵉⵎⵙⵎⵓⵏⵉⵏ ⴰⴷ. ⴳ ⵓⴱⴰⵔⴰⵣ ⴰⴷ ⵜⴳⴰ ⵜⵎⵖⵏⴰⵙⵜ "ⴰⵎⵉⵏⴰ ⴱⵏ ⵛⵛⵉⵅ, ⵍⵍⵉ ⵉⵜⵜⴰⵡⵙⵙⴰⵏⵏ ⵙ "ⵜⵎⴰⵢⵢⵓⵔⵜ" ⵜⴰⵎⴰⵜⴰⵔⵜ, ⴰⵛⴽⵓ ⵜⴳⴰ ⵜⵉⵎⵙⵍⵉⵜ ⵏ ⵓⵎⴰⵔⵉⵙ ⴰⵏⴰⵎⵓⵔ ⵏ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵜ ⵜⴰⵎⴰⵢⵏⵓⵜ ⴳ ⵓⵎⵣⵡⴰⵔⵓ ⵏ ⵜⵎⵔⴰⵡⵜ ⵜⴰⵎⴳⴳⴰⵔⵓⵜ ⵏ ⵜⴰⵙⵓⵜ ⵜⵉⵙ ⵙⵉⵎⵔⴰⵡⵜ. ⵎⴰⵛⵛ ⵢⴰⵜ ⵜⵣⵣⵡⵉⵜ ⵓⵔ ⴰⵔ ⵜⵙⴽⴰⵔ ⵜⴰⵎⵎⵏⵜ. ⵜⴰⵎⵖⵏⴰⵙⵜ ⴰⴷ, ⵍⵍⵉ ⵉⵜⵜⵉⵏⵉⵏ ⵅⴼ ⵉⵅⴼ ⵏⵏⵙ ⵜⴳⴰ ⵜⵉⴼⵉⴼⵍⵜ, ⵜⴼⴼⴰⵖ ⵜⴰⵎⵙⵎⵏⵜ ⴰⴷ... ⵜⴷⴷⵓ ⵍⵍⵉⴳ ⵣⵔⵉⵏ ⵢⴰⵏ ⵎⵏⵏⴰⵡ ⵉⵙⴳⴳⵯⴰⵙⵏ ⵜⵙⴽⵔ ⵢⴰⵏ ⵓⵖⵎⵉⵙ ⵉⵙⵎ ⴰⵙ "ⴰⵎⴰⴹⴰⵍ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ". ⵏⵜⵜⴰⵜ ⴰⴷ ⵉⴳⴰⵏ ⵜⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵜ ⵏⵏⵙ.

ⵍⵍⵉⴳ ⵉⵜⵜⴰⵡⵙⴽⴰⵔ ⵓⵙⵉⵏⴰⴳ ⵉⵙⴽⵔ ⴳⵉⵙ ⵓⴳⵍⵍⵉⴷ ⵢⴰⵜ ⴳ ⵜⵙⴷⵏⴰⵏ ⵍⵍⵉ ⵣⵣⵔⴰⵢⵏⵉⵏ ⵅⴼ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵏⵏⵙ.

ⴳ ⵢⴰⵜ ⵜⵙⴳⴰ ⵢⴰⴹⵏ, ⵢⵓⴼ ⴰⴷ ⵎⵍⵖ ⴰⵙⵓⵔⵔ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⴳ "ⴰⵎⵎⴰⵍ" ⵎⴰⵙ ⴷ ⵉⵇⴰⵏ ⴰⴷ ⵉⴳ ⵓⵙⵉⵙⵙⵏ ⵙ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴰⵙⵉⵙⵙⵏ ⵓⵏⵚⵉⴱ". ⴰⵎⵎⴰⵍ ⴰⴷ ⵉⵙⵡⵉⵏⴳⵎ ⴳⵉⵙ ⵓⵎⵖⴰⵔ ⵏ ⵉⵎⵖⵏⴰⵙⵏ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ: "ⵎⵓⵃⵎⵎⴰⴷ ⵛⴰⴼⵉⵇ" ⴱⴰⴱ ⵏ ⵓⵎⴰⵡⴰⵍ ⴰⵄⵔⴰⴱ-ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ. ⴰⴹⵕⵉⵚ ⵏ ⵡⴰⵎⵎⴰⵍ ⴰⴷ ⵢⴰⵔⴰ ⵜ ⵛⴰⴼⵉⵇ, ⵉⵙⵏⴳⵉⴷⴷⵉ ⵜ ⴳ ⵡⴰⵙⵙ ⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓ ⵏ ⵡⴰⵢⵢⵓⵔ ⵏ ⵎⴰⵕⵚ ⴳ ⵓⵙⴳⴳⵯⴰⵙ ⵏ 2001.

ⴰⵎⵎⴰⵍ ⵏ ⵓⵎⵣⵡⴰⵔⵓ ⵏ ⵎⴰⵕⵚ ⵉⵍⵇⵎ ⵉ ⵜⵙⴽⵍⴰ ⵉⵙⴼⵔⵓⵔⵓⵢⵏ ⴰⵇⵇⴰⵢⵏ ⵏ ⵜⵖⵏⵙⴰ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ. ⵢⵓⵔⴰ ⵜ ⵛⴰⴼⵉⵇ, ⵉⵙⵔⵙ ⵜ ⵉ ⵓⵣⵎⵎⵓⵎ ⵏ ⵉⵎⴰⵣⵣⴰⵍⵏⵏ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ. ⵡⵉⵍⵍⵉ ⴼⵍⵍⴰⵙ ⵣⵎⵎⵓⵎⵏⵉⵏ ⴳⴰⵏ 229. ⵏⴳⵔ ⵉⵎⵣⵎⵎⵓⵎⵏ ⴰⴷ ⴰⵔ ⵏⵏ ⵏⵜⵜⴰⴼⴰ 17 ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ. ⴰⵢⵏⵓⵏ ⴰⴷ ⴰⵔ ⵢⴰⴽⴽⴰ 7,42 ⴳ 100 ⵏ ⵉⵎⵣⵎⵎⵓⵎⵏ. ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ ⵜⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓⵜ ⵉⵣⵎⵎⵓⵎⵏ "ⵃⴰⵍⵉⵎⴰ ⵖⴰⵣⵉ" ⵜⵍⵍⴰ ⴳ ⵜⵙⴽⴼⵍⵜ 74. ⵜⴰⵎⵣⵎⵎⵓⵎⵜ ⴰⴷ ⵜⴳⴰ ⵜⴰⵙⴰⵍⵎⴰⴷⵜ ⵏ ⵓⵎⵣⵔⵓⵢ ⴰⵇⴱⵓⵔ ⴳ ⵜⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵏ ⵜⵙⴽⵍⴰ ⵏ ⵕⵕⴱⴰⴹ. ⵓⵔ ⴱⴰⵀⵔⴰ ⵜⵎⴰⴹⵍ ⵎⴰⵙ ⵜⴽⵛⵎ ⴰⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ. ⵜⵎⵎⴰⵖ ⴳ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵏⵏⵙ ⴰⴷ ⵜⵙⵙⵉⵏⴼ ⴰⵙⴳⴳⵓⵍ ⵅⴼ ⵓⵎⵣⵔⵓⵢ ⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ. ⵃⴰⵍⵉⵎⴰ ⵜⴳⴰ ⵢⴰⵜ ⴳ ⴽⴽⵓⵥⵜ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵉⵏ ⵍⵍⵉ ⵍⵍⴰⵏⵉⵏ ⴳ ⵡⵓⵎⵓⵖ ⴰⵎⵣⴰⵡⵔⵓ ⵏ ⵓⵙⵇⵇⵉⵎ ⵏ ⵜⵎⵙⵙⴰⴳⵓⵔⵜ ⵏ ⵓⵙⵉⵏⴰⴳ ⴰⴳⵍⴷⴰⵏ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ. ⵜⵉⵙⵙ ⵙⵏⴰⵜ ⵏ ⵉⵙⵜ ⵓⵙⵇⵇⵉⵎ ⵏ ⵓⵙⵉⵏⴰⴳ ⵜⴳⴰ ⵜⵜ ⴰⵎⵉⵏⴰ ⴱⵏ ⵛⵛⵉⵅ ⵍⵍⵉ ⵉⵍⵍⴰⵏ ⴳ ⵜⵙⴽⴼⵍⵜ 76. ⵜⴰⵎⵖⵏⴰⵙⵜ "ⵎⵔⵢⴰⵎ ⴷⴷⵎⵏⴰⵜⵉ", ⵜⴰⵏⵎⵎⴰⵍⵜ ⴳ ⵎⵕⵕⴰⴽⵯⵛ ⵜⵍⵍⴰ ⴳ ⵜⵙⴽⴼⵍⵜ 158. ⵜⴰⵎⵖⵏⴰⵙⵜ ⴰⴷ ⵜⴰⵣⴰⵢⴽⵓⵜ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵜⵓⵔⵔⵉ ⵜⴳⴰ ⵜⴰⵎⵙⴰⵡⵓⵔⵜ ⴳ ⵓⵙⵉⵏⴰⴳ, ⵜⴰⵡⵙ ⴳ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵏ ⵉⴷⵍⵉⵙⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵏ ⵜⵉⵏⵎⵍ. ⵍⴰⵢⵍⴰ ⴰⵎⵥⵢⴰⵏ ⴱⵏ ⵊⵍⵍⵓⵏ, ⵜⵉⵙⵙ ⴽⴽⵓⵥⵜ ⵏ ⵓⵙⵇⵇⵉⵎ ⵏ ⵓⵙⵉⵏⴰⴳ, ⵓⵔ ⵜⵣⵎⵎⵓⵎ ⵏⵜⵜⴰⵜ ⵅⴼ ⵡⴰⵎⵎⴰⵍ. ⵜⵉⵎⵣⵎⵎⵓⵎⵉⵏ ⵍⵍⵉ ⵖⴰⵎⴰⵏⵉⵏ ⵓⵔ ⵜⵜⴰⵡⵙⵙⴰⵏⵏⵜ ⴳ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ.

ⵉⵖ ⵜⴰ ⵓⵔ ⵙⵎⴷⵖ ⵉⵙⵉⵔⵉ ⴰⴷ, ⵔⵉⵖ ⴰⴷ ⴷ ⴱⴷⵔⵖ ⴽⵔⴰ ⵏ ⵜⵙⴷⵏⴰⵏ ⵢⴰⴹⵏ, ⵉⵎⵎⴰⵍⵏⵏ ⵎⴰⵙ ⵜⵍⴽⵎ (ⵜⵉⵡⴹ) ⵜⴱⵔⴰⵜ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵎⵉⴷⴷⵏ. ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ, ⵜⵉⵡⵙ ⴳ ⵓⵏⵢⴰⵍⴽⴰⵎ ⴰⴷ ⵜⵙⴱⵓⵖⵍⵍⵓ ⵜ.

ⵜⴰⵎⴰⵔⵉⵔⵜ, ⵍⴰⵍⵍ ⵏ ⵓⵎⴰⵔⴳ, ⴼⴰⴹⵉⵎⴰ ⵜⴰⴱⴰⵄⵎⵔⴰⵏⵜ, ⵉⴳⴳⵓⵜ ⴱⴰⵀⵔⴰ ⵎⴰⴷ ⵜⵙⴽⵔ ⴳ ⵓⴱⴰⵔⴰⵣ ⴰⴷ ⵏ ⵓⵏⵢⴰⵍⴽⴰⵎ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴷ ⵓⴳⴷⵓⴷ. ⵓⵔⴰⵔⵏ ⵏⵏⵙ ⴷ ⵉⵥⵍⴰⵏ ⵏⵏⵙ ⵙⴽⵔⵏ ⴳ ⵉⵏⴰⵡ ⵏ ⵓⵎⵙⵙⵓ ⴰⴷ ⵉⵏⴰⵡ ⴰⴳⴷⵓⴷⴰⵏ. ⵍⵃⵓⵙⴰⵢⵏ ⴱⵏ ⵉⵃⵢⴰ, ⵉⵙⴰⵡⵍ, ⴳ ⵓⵏⵎⵓⵇⴰⵔ

ⵍⵍⵉⴳ ⵜⵣⵔⵉ ⵢⴰⵜ ⵜⵎⵔⴰⵡⵜ ⵏ ⵉⵙⴳⴳⴰⵙⵏ, ⵢⵓⵔⵔⵓ ⵉⵍⵎⵎⴰ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ, ⵓⴽⴰⵏ ⵍⵓⵍⵏⵜ ⴷ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵉⵏ ⵢⴰⴹⵏⵉⵏ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴰⵎ ⵜⴰⵎⵙⵎⵏⵜ ⵜⴰⵎⴰⵢⵏⵓⵜ ⴳ ⵕⵕⴱⴰⴹ ⴷ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵜ ⵏ ⵍⵉⵟⵉⵍⴰⵇⴰ ⵜⵜⴰⵇⴰⴼⵉⵢⴰ ⴳ ⵏⵏⴰⴹⵓⵕ (1978) .
ⵉⵡⵙⵏⵜ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵉⵏ ⴰⴷ ⴳ ⵓⵙⵙⴷⵓⵙ ⵏ ⵓⴼⵔⴰⴽ ⵉ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵏⴳⵔ ⵉⵃⵔⵔⵉⵎⵏ ⵏ ⵜⵎⴷⵉⵏⵉⵏ ⴰⴷ ⵙ ⵙⵏⴰⵜ, ⵍⵇⵎⵏⵜ ⴷ ⵉ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵜ ⵜⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓⵜ. ⵜⴰⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵜⵓⵜⵎⵉⵏ ⵜⵉⵎⵙⵍⴰⵢ ⵏ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵉⵏ ⴰⴷ ⴷ ⵜⵉⵏ ⵜⵉⵢⵢⴰⴹ ⴼⴽⴰⵏⵜ ⵜⴰⵢⴰⴼⵓⵜ ⵏⵏⵙⵏⵜ ⵍⵍⵉⴳ ⵜⵣⵔⵉ ⵢⴰⵜ ⵜⵎⵔⴰⵡⵜ ⵏ ⵉⵙⴳⴳⵯⴰⵙⵏ.

ⵡⴰⴳⴳⴰ ⵙⵓⵍ ⵓⵔ ⵜⵍⵍⴰ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵜ ⵏ ⵍⵉⵟⵉⵍⴰⵇⴰ ⵜⵜⴰⵇⴰⴼⵉⵢⴰ, ⵀⴰⵜⵉ ⵜⴼⵍ ⴷ ⵏⵉⵜ ⴰⵎⵓⴷ ⵏ ⵓⴼⵔⴰⴽ ⵉ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴳ ⵏⵏⴰⴹⵓⵕ. ⴳ ⵓⴱⴰⵔⴰⵣ ⵏ ⵜⵓⵜⵎⵉⵏ ⵜⵏⴽⵔ ⴷ ⴳ ⵉⴱⴰⵡⵉⵍ ⵏ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵜ ⴰⴷ ⵢⴰⵜ ⵜⵎⵖⵏⴰⵙⵜ ⵎⵇⵓⵔⵏ ⵉⵙⵎ ⴰⵙ "ⴼⴰⴹⵎⴰ ⵍⵡⵔⵢⴰⵛⵉ. ⴼⴰⴹⵎⴰ ⵜⴳⴰ ⵓⵍⵜⵎⴰⵙ ⵏ "ⵎⵔⵣⵓⵇ ⵍⵡⵔⵢⴰⵛⵉ" ⴰⵎⵣⵡⴰⵔ ⵏ ⵍⵉⵟⵉⵍⴰⵇⴰ ⵜⵜⴰⵇⴰⴼⵉⵢⴰ. ⵜⴰⵎⵖⵏⴰⵙⵜ ⴰⴷ ⵜⴳⴰ ⵢⴰⵜ ⴳ ⵉⵏⴱⴷⴰⴷⵏ ⵍⵍⵉ ⵢⵓⵙⵉⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⴰⵜⵔⴰⵔⵜ ⴳ ⵏⵏⴰⴹⵓⵕ ⵙ ⵉⵣⵡⴰⵔ, ⴷ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⵙ ⵉⴳⴳⵔⴰ. ⵜⵉⵡⵙ ⵜⵎⵖⵏⴰⵙⵜ ⴰⴷ ⴳ ⵜⵏⴽⵔⴰ ⵏ ⵓⵎⵣⴳⵓⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴳ ⵏⵏⴰⴹⵓⵕ, ⵖⵉⴽⵍⵍⵉ ⵜⵉⵡⵙ ⴳ ⵜⵏⴽⵔⴰ ⵏ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵉⵏ ⴳ ⵓⵙⴰⵢⵙ ⵏ ⵜⵥⵓⵕⵉ. ⵜⵜⴰⵡⵙⵙⴰⵏ ⴱⴰⵀⵔⴰ ⵜⵎⵖⵏⴰⵙⵜ ⴰⴷ ⵙ ⵉⵣⵍⴰⵏ ⵍⵍⵉ ⵜⴰⵇⵔⴰ ⴳ ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵉⵙⵓⵢⴰⵙ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏ, ⵍⵍⵉⴳ ⵏⵉⵜ ⵉⴳⴰ ⵓⵙⴰⵢⵙ ⵏ ⵜⵜⵉⵍⵉⴼⵉⵣⵢⵓⵏ "ⵜⵉⴼⴰⵡⵉⵏ ". ⴳ ⵓⴱⴰⵔⴰⵣ ⵏ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵜⵍⵍⴰ ⵖⵓⵔⵙ ⵢⴰⵜ ⵜⴰⴷⵍⴰ ⵏ ⵉⵣⵍⴰⵏ ⵉⵙⵎ ⴰⵙ "ⵢⵉⵙⵔⵎⴷ ⴰⵢⵉ ⵡⴰⵡⴰⵔ". ⵜⵙⵎⵓⵏ ⵜⴰⴷⵍⴰ ⵏ ⵉⵣⵍⴰⵏ ⵏ ⴼⴰⴹⵎⴰ 20 ⵏ ⵜⵣⵍⵉⵜ ⴳ 48 ⵏ ⵜⵉⴼⵔⵜ. ⵜⵉⵣⵍⴰⵜⵉⵏ ⴰⴷ ⵜⵜⵢⴰⵔⴰⵏⵜ ⵏⴳⵔ 1978 ⴷ 1998. ⴼⴰⴹⵎⴰ ⵜⵣⵣⵔⵉ 20 ⵏ ⵓⵙⴳⴳⵯⴰⵙ ⴳ ⵜⵓⵔⵎⵜ ⵏ ⵉⵣⵍⴰⵏ ⵍⵍⵉ ⵜⵔⴰ ⴰⴷ ⴷ ⵉⵙ ⵉⴷⵔⵓ ⵓⵎⴰⴷⴰⵍ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵜⴰⵎⵉⵎⵜ ⵏⵏⵙⵏ. ⵜⴰⵢⵔⵉ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴷ ⵜⵉⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ, ⴰⵙⵙⵉⵎⵖⵓⵔ ⵏ ⵜⴰⵢⵙⵉ ⴷ ⵓⴱⴽⴽⴰⵙ ⵙ ⵓⵏⴰⵔⵓⵣ ⴰⴷ ⵉⴳⴰⵏ ⴰⵇⵇⴰⵢⵏ ⵏ ⵜⴼⵉⵍⵉⵜⵜⵉⵏ ⵏ ⵉⵣⵍⴰⵏ ⵏ ⴼⴰⴹⵎⴰ ⵜⴰⵎⴰⵔⵉⵜ ⵏ ⵏⵓⵊⴰ ⵏ ⵓⵎⵉⵢⵏ.
ⴳ ⵡⴰⵢⵢⵓⵔ ⵏ ⵉⴱⵔⵉⵔ ⴳ ⵓⵙⴳⴳⵯⴰⵙ ⵏ 1990 ⵉⴹⵉ ⴷ ⵓⴳⵔⴰⵡ ⵏ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ ⴳ ⵉⵙⵉⴳⴳⵍ ⴷ ⵉⵙⵏⵉⴼⵉⵍⵏ ⵏ ⵜⴰⵡⵙⵙⵏⴰ ⵢⴰⵜ ⵜⴰⵔⵔⴰⵢⵜ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵉⵙⵙⴰⵖ ⴰⵙ "ⴰⵎⵓⴷ". ⵉⵡⴰⵜⵙ ⵓⴳⵔⴰⵡ ⴰⴷ ⵜⴳ ⵜⴰⵔⵔⴰⵢⵜ ⴰⴷ ⵉⴳⵔ ⵏ ⵓⵏⵎⵓⵇⵇⴰⵔ ⵏ ⵉⵎⵙⵏⵓⵍⴼⵓⵜⵏ ⵉⵎⵖⵏⴰⵙⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ, ⴷ ⵡⵉⵏ ⵉⵎⵖⵔⵉⵜⵏ ⵉⵎⵍⵎⴰⴷⵏ ⵏ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵙ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⴰⵜⵔⴰⵔⵜ. ⴳ ⵡⴰⵢⵏⵓⵏ ⵡⵉⵙ ⵙⵉⵏ ⵏ ⵡⴰⵢⵢⵓⵔ ⵏ ⵖⵓⵛⵜ 1990, ⴰⵔ ⵏⵏ ⵏⵜⵜⴰⴼⴰ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵏ ⵢⴰⵜ ⵜⵎⵖⵏⴰⵙⵜ. ⵜⴰⵃⵔⵔⵉⵎⵜ ⴰⴷ ⵜⵍⵎⴷ ⴳ ⵓⴳⵔⴰⵡ ⴰⴼⵔⴰⴽ ⴰⵎⴰⵢⵏⵓ ⵙ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ, ⵍⵍⵉ ⵉⵜⵜⵔⵔⵏ ⴳⴼ ⵓⵙⵎⴰⵢⵏⵓ ⵏ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵙ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ. ⵜⴰⵔⴰ ⴳ ⵡⴰⵢⵏⵓⵏ ⴰⴷ ⵢⴰⵜ ⵜⴰⵍⵍⴰⵙⵜ ⵉⵛⵏⴰⵏ. ⵜⴰⵔⴱⴰⵜ ⴰⴷ ⵉⵙⵎ ⴰⵙ " ⴼⴰⵟⵉⵎⴰ ⴰⴳⵏⴰⵡ", ⴰⵙⵙⴰⵖ ⵏ ⵜⴰⵍⵍⴰⵙⵜ ⵏⵏⵙ ⵉⴳⴰ "ⵜⴰⵣⵕⵥⵉⵜ". ⴰⵔ ⵜⵙⴰⵡⴰⵍ ⴳⴼ ⵡⴰⵜⵉⴳ ⵏ ⵜⴰⵢⵙⵉ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴷ ⵎⴰⵏⵉⴽ ⵙ ⵉⴹⵕ ⴳ ⵜⵎⴷⵉⵏⵉⵏ ⵜⵉⵎⵇⵔⴰⵏⵉⵏ. ⵜⵎⵍⴰ ⵜⵍⵍⴰⵙⵜ ⴰⴷ ⵎⴰⵏⵉⴽ ⵙ ⵎⵎⴰⵖⵏ ⵉⵎⵖⵏⴰⵙⵏ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴳⴼ ⵜⴰⵢⵙⵉ ⵏⵏⵙⵏ, ⵣⵓⵏ ⴷ "ⵜⵓⵏⴰⵔⵓⵣ, ⵍⴰⵍⵍ ⵏ ⵜⵣⵕⵥⵉⵜ", ⵄⵓⵎⴰ ⴰⴷ ⴷ ⵔⴰⵔⵏ ⴰⴼⵔⴰⴽ ⵙ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ ⵏⵏⵙⵏ. ⵜⴰⵎⵖⵏⴰⵙⵜ ⴰⴷ ⵜⴳⴰ ⴳ ⵡⵉⵍⵍⵉ ⵙⵙⴳⴷⵎⵏⵉⵏ ⴰⵙⵏⵓⵍⴼⵓ ⴰⵎ ⵉⵎⵉⵙⵙ ⵏ ⵓⵙⵙⴼⵔⵙ ⵏ ⵓⴼⵔⴰⴽ ⵙ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ. ⵉⵖ ⵏⵙⵙⵏ ⵎⴰⵙ ⵉⴳⴰ ⵓⵙⵙⴼⵔⵙ ⵏ ⵓⴼⵔⴰⴽ ⵜⴰⵔⵙⵍⵜ ⵜⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓⵜ ⵏ ⵓⵊⵊⵎ ⴷ ⵓⵄⴹⵓ ⴷ ⵓⵙⵙⵉⵎⵖⵓⵔ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵔⴰⴷ ⵏⴼⴽ ⴰⵜⵉⴳ ⵎⵇⵇⵓⵔⵏ ⵉ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵏ ⵜⵎⵖⵏⴰⵙⵜ ⴰⴷ ⴳ ⵓⵙⵙⴷⵓⵙ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ.
ⵍⵍⵉⴳ ⵉⵜⵜⴰⵡⵙⴽⴰⵔ ⵓⵙⵉⵏⴰⴳ ⴰⴳⵍⴷⴰⵏ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ(17 ⴽⵟⵓⴱⵕ 2001) ⵜⴽⵛⵎ ⵙⵉⵙ ⵜⵎⵖⵏⴰⵙⵜ ⴰⴷ ⵣⵓⵏ ⴷ ⵜⵉⵙⴷⵏⴰⵏ ⵢⴰⴹⵏⵉⵏ ⵍⵍⵉ ⵉⵙⴽⵔⵏ ⴳ ⵜⵖⵔⵉ ⵏⵏⵙⵏⵜ ⵢⴰⵜⵜⵓⵢⵏ ⵉⵎⵉⵙⵙ ⵏ ⵓⵙⵙⵏ ⴷ ⵓⵙⵙⵉⵎⵖⵓⵔ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ. ⴼⴰⵟⵉⵎⴰ ⵍⵍⵉ ⵉⵙⴽⵔⵏ ⵢⴰⵜ ⴳ

ⵜⵖⴰⵎⴰ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴳ ⵜⴼⵉⵔⴰⵙ ⵙⵉⵙ ⵣⵍⵉⵏⵉⵏ, ⵡⴰⴳⴳⴰ ⵜⵙⵏⵏⴼⴽⴰ ⴷ ⵜⵓⵙⵙⵏⵉⵡⵉⵏ ⵢⴰⴹⵏⵉⵏ ⵍⵍⵉ ⵍⵍⴰⵏⵉⵏ ⵜⴰⵎⴰ ⵏ ⵉⵍⵍ ⴰⴳⵔⴰⴽⴰⵍ. ⴳ ⵜⴳⵉⵔⴰ ⴰⵔ ⵉⵙⴰⵡⴰⵍ ⵓⵎⴽⵏ ⵅⴼ ⵎⴰ ⵔⴰⴷ ⵜⵙⴽⵔ ⵜⴰⵡⴰⵏⴽⵜ ⴷ ⵓⵎⴰⴷⴰⵏ ⴷ ⵉⴽⴰⴱⴰⵔⵏ ⵅⵓⵎⴰ ⴰⴷ ⵜⴰⵎⵥ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⴰⵖⴰⵎⵜ ⵏⵏⵙ ⴳ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ...

ⵜⴰⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴰⴷ ⴷ ⵢⵉⵡⵉⵏ ⵜⴰⵎⵓⵏⵜ ⵏ ⵓⴼⵔⴰⴽ ⵙ ⵡⴰⵜⵉⴳ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴷⴰⵔ ⵉⵎⵔⵙⴰⵏⵏ ⵓⵍⴰ ⵎⵉⴷⴷⵏ. ⴰⵎⵍ ⵏ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⴰⴷ ⵉⵙⵖⴰⵡⵙⴰ ⴰⴷ ⵏⵍⵓⵃ ⵢⴰⵏ ⵓⵙⵎⵎⴰⴽⵍ ⵅⴼ ⵜⵡⵉⵙⵉ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⴳⵉⵙ.

2 – ⵜⵉⵡⵉⵙⵉ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⴳ ⵓⵙⵙⵉⵎⵖⵓⵔ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ

ⴰⵙⵡⵓⵜⵜⵓ ⵏ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ, ⵜⴰⵎⵖⵏⴰⵙⵜ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴳ ⵓⵙⵙⵉⵎⵖⵓⵔ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⴷ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵜⵙⵖⴰⵡⵙⴰ ⴰⴷ ⴼⴽⵖ ⵜⵉⵎⴰⵜⴰⵔⵉⵏ ⵏ ⵜⵡⵉⵙⵉ ⴰⴷ (ⴰ), ⵍⴽⵎⵖ ⴰⵙ ⵉⵍⵎⵎⴰ ⵢⴰⵏ ⵓⵙⵡⵉⵏⴳⵎ ⵅⴼ ⵉⵣⴰⴽⴽⴰⴽⵏ ⵍⵍⵉ ⴳⴰⵏⵉⵏ ⵜⴰⴱⴱⴰⵢⵟⵟⴰⵕⵜ ⵉ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⴳ ⵓⴱⴰⵔⴰⵣ ⴰⴷ, ⵜⴽⵔⵉ ⵓⵍⴰ ⵜⵉⵡⵉⵙⵉ ⵏⵏⵙ (ⴱ).

ⴰ – ⵜⵉⵎⵉⵜⴰⵔ ⴷ ⵉⵣⵓⴳⵅⵏ ⵏ ⵜⵡⵉⵙⵉ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ

ⵜⴰⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵉⵎⵖⵏⴰⵙⵏ ⵉⵎⵣⵡⵓⵔⴰ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵓⵖ, ⵍⵍⵉ ⵉⵡⴰⵜⵙⵏ ⴰⵙⵎⵓⵏ ⵏ ⵜⴰⵢⵙⵉ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ (ⵉⵣⵍⴰⵏ, ⴰⵎⵊⵔⵔⴷ, ⴰⵣⵔⴼ ⴷ ⵓⵎⵉⵢⵢⵏ...) ⵓⵔ ⴳⵉⵙ ⵉⵡⵙⵏ ⴰⵎⵔ ⵉⵔⴳⴰⵣⵏ. ⵜⴰⵡⵓⵔⵉ ⴰⴷ ⵍⵍⵉ ⵉⵜⵜⴰⵡⵙⴽⴰⵔⵏ ⴳ ⵉⵙⴳⴳⴰⵙⵏ ⵉⵎⵣⵡⵓⵔⴰ ⵏ ⵜⵍⴰⵍⵉⵜ ⵏ ⵓⴳⵔⴰⵡ ⵏ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ ⴳ ⵉⵙⵉⴳⴳⵍ ⴷ ⵉⵙⵏⵉⴼⵉⵍⵏ ⵏ ⵜⴰⵡⵙⵙⵏⴰ, ⵜⵙⵔⴽⴽⵔ ⴷ ⵓⵙⵎⵓⵏ ⵏ ⵜⴰⵢⵙⵉ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⴰⵙⵙⴷⵓⵙ ⵏ ⵓⴼⵔⴰⴽ ⵙ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵏⴳⵔ ⵉⵎⵃⴹⴰⵕⵏ ⵏ ⵜⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴳ ⵜⵎⴷⵉⵏⵜ ⵏ ⵕⵕⴱⴰⴹ. ⴰⵙⴼⵔⴽ ⴰⴷ ⵏ ⵉⵎⵃⴹⴰⵕⵏ ⴰⴷ ⴷ ⵢⵉⵡⵉⵏ ⵜⵉⵡⵜⵎⵉⵏ ⵜⵉⵎⵣⵡⵓⵔⴰ ⵍⵍⵉ ⴷ ⵜⵜⴽⴽⴰⵏⵉⵏ ⵉⵙⵓⵔⵔⵏ ⵉⵎⵣⵡⵓⵔⴰ ⵏ ⵉⵎⵔⵉⵡⵉⵍⵏ ⵅⴼ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⴷ ⵜⴰⵢⵙⵉ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴳ ⵡⴰⵎⵎⴰⵙ ⵏ ⵓⴳⵔⴰⵡ ⵏ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ ⴳ ⵉⵙⵉⴳⴳⵍ ⴷ ⵉⵙⵏⵉⴼⵉⵍⵏ ⵏ ⵜⴰⵡⵙⵙⵏⴰ. ⵏⴳⵔ ⵜⵓⵜⵎⵉⵏ ⴰⴷ ⵜⵍⵍⴰ ⵢⴰⵜ ⵜⵀⵔⵔⵉⵎⵜ ⵉⵙⵎ ⴰⵙ" ⵕⵃⵎⴰ ⵅⴰⴳⵓⵔⵉ. ⵜⴰⵀⵔⵔⵉⵎⵜ ⴰⴷ ⵜⵖⵔⴰ ⴳ ⵍⵍⵉⵙⵉ ⵢⵓⵙⴼ ⵓ ⵜⴰⵛⴼⵉⵏ ⴳ ⵓⴳⴰⴷⵉⵔ. ⵜⴰⵀⵔⵔⵉⵎⵜ ⴰⴷ ⵍⵍⵉ ⵉⴳⴰⵏ ⵉⵍⵍⵉⵙ ⵏ ⵜⴰⵔⵔⴰⵙⵜ (ⵉⵏⵣⴳⴳⴰⵏ), ⵜⴹⴼⵕ ⵜⵉⵖⵔⵉ ⵢⴰⵜⵜⵓⵢⵏ ⴳ ⵕⵕⴱⴰⴹ, ⵜⴳ ⵜⵉⵎⵙⵍⵉⵜ ⵏ ⵓⴳⵔⴰⵡ ⵏ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ ⴳ ⵉⵙⵉⴳⴳⵍ ⴷ ⵉⵙⵏⵉⴼⵉⵍⵏ ⵏ ⵜⴰⵡⵙⵙⵏⴰ. ⵔⵃⵎⴰ ⵅⴰⴳⵓⵔⵉ ⵜⵀⵥⵅⴰ ⴷⴰⵔⵙ ⵜⵥⵓⵕⵉ ⵏ ⵉⴽⵍⴰⵏ. ⵜⵙⴽⵔ ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵜⵉⵍⵍⵡⴰⵃ ⵏ ⵉⴽⵍⴰⵏ, ⴰⵔ ⴳⵉⵙⵏⵜ ⵜⵜⵔⵛⴰⵎ ⵉⴽⵍⴰⵏ ⵉⵙⵎⵓⵍⵉⵏ (ⵙⴳ ⵜⴰⵎⵓⵍⵉ) ⵉⵙⴽⴽⵉⵍⵏ ⵏ ⵜⴼⵉⵏⴰⵖ. ⵢⴰⵜ ⴳ ⵜⵉⵍⵍⵡⴰⵃ ⴰⴷ ⵜⵍⵍⴰ ⵓⴽⴰⵏ ⵙⵓⵍ ⴷⴰⵔ ⵓⵎⵖⵏⴰⵙ" ⴱⵔⴰⵀⵉⵎ ⴰⵅⵢⴰⵟ", ⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓ ⵏ ⵓⴳⵔⴰⵡ ⵏ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ ⴳ ⵉⵙⵉⴳⴳⵍ ⴷ ⵉⵙⵏⵉⴼⵉⵍⵏ ⵏ ⵜⴰⵡⵙⵙⵏⴰ. ⵜⴰⵍⵍⵓⵃⵜ ⴰⴷ ⵉⵙⵎ ⴰⵙ ⵜⴰⴹⵚⴰ ⴷ ⵉⵎⵟⵟⴰⵡⵏ, ⴰⵙⵙⴰⵖ ⵍⵍⵉ ⵏⵉⵜ ⵉⴳⴰ ⵓⵎⵖⵏⴰⵙ "ⵎⵓⵃⵎⵎⴰⴷ ⵎⵙⵜⴰⵡⵉ" ⵉ ⵜⴰⴷⵍⴰ ⵜⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓⵜ ⵏⵏⵙ ⵏ ⵉⵣⵍⴰⵏ. ⵜⴰⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵅⴰⴳⵓⵔⵉ ⴳ ⵓⴳⵔⴰⵡ ⵜⵡⴰⵜⵙ ⴰⵙⵙⴷⵓⵙ ⵏ ⵓⴼⵔⴰⴽ ⵙ ⵜⴰⵢⵙⵉ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ. ⵉⵙⴽⴽⵉⵍⵏ ⵏ ⵜⴼⵉⵏⴰⵖ ⴳ ⵓⴱⴰⵔⴰⵣ ⵏ ⵜⵥⵓⵕⵉ ⵏ ⵉⴽⵍⴰⵏ, ⴳⴰⵏ ⵜⴰⵎⴰⵜⴰⵔⵜ ⵏ ⵓⴼⵔⴰⴽ ⴰⴷ ⴳ ⵜⵉⵣⵉ ⴰⵏⵏ ⵜⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓⵜ ⵏ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵙ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ.

ⴰⵔ ⵜⵙⵙⵉⵏⵉⵢ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵜⵓⵎⵎⵍ ⴰⴷ ⴰⵙ ⵜⴳ ⵜⵜⵎⵉ. ⴳⴰⵔ ⵍⵎⵔⵙ ⴰⴷ ⴰⴷ ⴼⵉⵡⵉⵏ ⴰⵙⵙⵏⵜⵉ ⵏ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵉⵎⵖⵏⴰⵙⵏ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ.

ⴱ – ⵜⴰⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ

ⵢⵔⴽⵏ ⴼⴰⵏ ⵎⵏⵏⴰⵡ ⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵉ ⴳⴰⵔ ⴰⵙⵓⵔⵙ ⴰⴷ ⵍⵍⵉⴳ ⵜⵍⵍⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵏⴽⵔⵏ ⴰⵔ ⵙⵉⴳⴳⵉⵍⵏ ⴰⵙⴰⵢⴰⵔ. ⵎⵉⴷⴷⵏ ⴰⴷ ⴷⵔⵓⵙⵏ ⴱⴰⵀⵔⴰ, ⴰⵛⴽⵓ ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵏ ⵜⵎⴷⵉⵏⵉⵏ ⴹⵢⵇⵏ ⵍⵄⴰⴷⴰ ⵍⵍⵉ ⵎⴼⴰⵔⵏ : ⴰⵔ ⵙⴰⵡⴰⵍⵏ ⵙ ⵉⵍⵙ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵏⴳⵔⴰⵜⵙⵏ ⴳ ⵜⴳⵎⵎⵉ ⴷ ⵍⵎⵔⵙ ⵏ ⵜⵙⴱⴱⴰⴱⵜ, ⴰⵔ ⵙⴰⵡⴰⵍⵏ ⵙ ⵉⵍⵙ ⴼⴰⴹⵏⵉⵏ ⵉⵖ ⵏⴼⴰⵍⴽⴰⵎⵏ ⴷ ⵡⵉⴼⴰⴹ. ⵎⴰⵛⵛⴰ ⵉⵣⵎⴰⵣ ⵏⵢⵍⵏ, ⵜⴰⵎⴷⵉⵏⵜ ⵓⵔ ⵜⴳⴰ ⵣⵓⵏ ⴷ ⵓⵙⵓⵏ ⵏ ⵜⵟⴱⵉⵍⵜ. ⵜⴰⵙⵜⵔⴰⵜⵉⵊⵉⵜ ⵜⴰⵟⴱⵓⵔⵜ ⵏ ⵓⵃⴹⵓ ⵏ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ ⵓⵔ ⵙⵓⵍ ⵜⵛⵛⴰ ⴰⵖⵔⵓⵎ ⴳ ⵜⵎⴷⵉⵏⵜ. ⵡⵉⵍⵍⵉ ⵙⴰⵡⴰⵍⵏⵉⵏ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴳ ⵜⵎⴷⵉⵏⵜ ⵜⵜⴰⵡⵃⴳⴰⵔⵏ. ⵎⴰⴼⴰⴷ ⴰⴷ ⴷ ⴼⵉⵡⵉⵏ ⵉ ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵡⵉⵍⵍⵉ ⴳⵉⵙⵏ ⵖⵔⴰⵏⵉⵏ, ⵉⵍⵉⵏ ⴳ ⵜⵡⵓⵔⵉⵡⵉⵏ ⵏ ⵜⴰⵡⴰⵏⴽⵜ, ⴰⴷ ⵙⵙⵉⵏⵢⵏ ⴰⵡⴰⵍ ⵏⵏⵙⵏ, ⵙⵙⵉⵏⵢⵏ ⵜⴰⵎⴰⴳⵉⵜ ⵏⵏⵙⵏ, ⵎⵎⴰⵖⵏ ⴰⴷ ⵜⵏ ⵅⵇⵇⴰⵏ ⵡⵉⴼⴰⴹ ⵣⵓⵏ ⴷ ⵉⵖ ⴳⴰⵏ ⴰⵄⵔⴰⴱⵏ. ⵜⴰⴱⵔⵉⴷⴰ ⴰⴷ ⵜⵟⵟⴰⵏ ⴷ ⴽⵓ ⴼⴰⵏ ⵉⵔⴰⵏ ⴰⴷ ⵉⵙⵓⴳⵔ ⴳ ⵍⵉⴷⴰⵔⴰ. ⴳⴰⵔ ⴰⵙⵓⵔⵙ ⴰⴷ ⵍⵍⵉⴳ ⵜⵍⵍⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ (ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ-ⵜⵓⵜⵍⴰⴼⵜ-ⵜⴰⵎⴰⴳⵉⵜ) ⵉⵙⵖⵉ ⵉ ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵉⴷ ⴱⴰⴱ ⵏⵏⵙ ⴰⴷ ⵜⵜ ⵢⵍⵏ. ⵓⵔⵔⵉⵏⵜ ⵉⵍⵎⵎⴰ ⵜⵎⴷⵉⵏⵉⵏ ⴳⴰⵏⵜ ⴰⵙⵎⴹⵍ ⵏ ⵜⵓⵜⵍⴰⴼⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ. ⵎⴰⴼⴰⴷ ⵓⵔ ⵉⵙⵙⵓⵙⵎ ⴼⴰⵏ ⵎⵏⵏⴰⵡ ⵏ ⵉⵎⵖⵏⴰⵙⵏ , ⵍⵍⵉ ⵏⴽⵔⵏ ⴰⵔ ⵙⵉⴳⴳⵉⵍⵏ ⴰⵙⴰⵢⴰⵔ. ⵉⵎⵖⵏⴰⵙⵏ ⴰⴷ ⵉⵎⵣⵡⵓⵔⴰ ⵍⵍⵉ ⴷ ⵉⴷⴷⴰⵏ ⴳ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⵙ ⵜⵎⴷⵉⵏⵉⵏ ⵜⵉⵎⵟⵔⴰⵏⵉⵏ ⵃⵓⵎⴰ ⴰⴷ ⴰⵟⵔⴰⵏ, ⵖ ⵏⵉⵜ ⴳⴰⵏ ⵜⴰⵔⵡⴰⵏ ⵏ ⵉⵙⴱⴱⴰⴱⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵏ ⵜⵎⴷⵉⵏⵉⵏ ⴰⴷ, ⵎⵓⵏⵏ ⴼⴰⵏ ⵎⵏⵏⴰⵡ ⴳⵉⵙⵏ ⴰⵔ ⵙⵉⴳⴳⵉⵍⵏ ⴰⴷ ⵙⴽⵔⵏ ⵎⴰ ⵎⵓ ⵓⵢⴰⵏ ⴳⵢ ⴰⴷ ⵊⵏⵊⵎⵏ ⴽⵔⴰ ⵎⵓ ⵓⵢⴰⵏ ⴳ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ. ⵙⴽⵔⵏ ⵉⵎⵖⵏⴰⵙⵏ ⴰⴷ ⴳ ⵇⵇⴱⴰⴹ ⴳ10 ⵏⵓⵡⴰⵏⴱⵉⵔ 1967 ⵜⴰⵎⵙⵎⵓⵏⵜ ⵜⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓⵜ ⵍⵍⵉ ⵜ ⴼⵉⵡⵉⵏ ⴳ ⵓⵃⴹⵓ ⴷ ⵓⵙⵙⵉⵎⵖⵓⵔ ⵏ ⵜⵓⵜⵍⴰⴼⵜ ⴷ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ: "ⴰⴳⵔⴰⵡ ⵏ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ ⴳ ⵉⵙⵉⴳⴳⵍ ⴷ ⵉⵙⵏⵉⵢⵉⵍⵏ ⵏ ⵜⴰⵡⵙⵙⵏⴰ".ⵙⴳ 1967 ⴰⵔ 1991 ⵜⵜⴰⵡⵙⴽⴰⵔⵏⵜ ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵜⵡⵓⵔⵉⵡⵉⵏ ⴳ ⵉⴳⵔ ⵏ ⵓⵙⵎⵓⵏ ⴷ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵟⴱⵓⵔⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵓⵍⴰ ⵉⴷⵍⵙ ⴰⵜⵔⴰⵔ. ⵖⵉⴽ ⵍⵍⵉ ⵜⵜⴰⵡⵙⴽⴰⵔⵏⵜ ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵉⵏ ⴼⴰⴹⵏⵉⵏ ⵍⵍⵉ ⴼⵉⵡⵙⵏ ⴳ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⴰⴷ. ⵙⵔⵙⵏ ⵉⵍⵎⵎⴰ ⵉⵎⵖⵏⴰⵙⵏ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵜⴰⵎⵓⴽⵔⵉⵙⵜ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵉ ⴰⴼⵜ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ. ⵜⴰⵎⵓⴽⵔⵉⵙⵜ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⵎⵟⵟⵓⵔ ⴱⴰⵀⵔⴰ, ⵜⵓⴳⵔ ⵉⵎⵖⵏⴰⵙⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ. ⵢⵔⴽⵏ ⵉⵎⵣⵡⵓⵔⴰ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵉ ⵓⵅⴰⵅⵓ ⵏ ⵜⵡⵓⵔⵉ. ⵎⵎⴰⵖⵏ ⴰⴷ ⵙⵙⵍⴽⵎⵏ ⵉ ⴽⵓⴼⴰⵏ ⵙ ⵎⴰⵙ ⵓⵔ ⵉⵍⵍⵉ ⵉⵊⵊⵉ ⵉ ⵓⵙⴰⵜⵉⴳ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵍⵍⵉ ⵉⴳⴰⵏ ⴰⵙⴰⵜⵉⴳ ⵏ ⵡⴰⵎⵓⵔ ⴷ ⵉⴷ ⴱⴰⴱ ⵏⵏⵙ. ⴰⵎⵟⵏ ⵏ ⵓⴳⴰⴷⵉⵔ (05-08-1991) ⵍⵍⵉ ⵣⵎⵎⵉⵎⵏⵜ ⵚⴹⵉⵚⵜ ⵏ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵉⵏ ⴰⵔ ⵉⵎⵎⴰⵍ ⵉⴹⵇⵢⴰⵏ ⵎⵟⵓⵔⵏⵉⵏ ⵏ ⵜⴰⵙⵜⵔⴰⵜⵉⵊⵉⵜ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ.

ⵉⵙⴰⵡⵍ ⵓⵎⵟⵏ ⵏ ⵓⴳⴰⴷⵉⵔ ⴳⵢ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ : ⵍⵎⵔⵙ ⵏⵏⵙ, ⴰⵜⵉⴳ ⵏⵏⵙ, ⴰⵎⵣⵔⵓⴼ ⵏⵏⵙ ⴷ ⵎⴰⴷ ⵉⵔⴰ ⴳ ⵜⴰⵡⴰⵏⴽⵜ ⴰⴷ ⵜ ⵜⵙⴽⵔ ⵃⵓⵎⴰ ⴰⴷ ⵜⴰⵜⵜⵓⴼ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⴰⵎⵅ ⵜⴰⵖⴰⵎⵜ ⵏⵏⵙ, ⵙⵓⴳⵔⵏ ⵉⴷ ⴱⴰⴱ ⵏⵏⵙ.

ⵜⴳⴰ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴳ ⵓⵎⵟⵏ ⵏ ⵓⴳⴰⴷⵓⵔ ⵜⴰⵎⴰⵙⴰⴼⵜ ⵜⴰⵏⴰⵎⵓⵔⵜ. ⵉⴽⵛⵎ ⵓⵙⵙⵉⵎⵖⵓⵔ ⵏⵏⵙ ⴳ ⵜⵓⵚⴽⴰ ⵏ ⵡⴰⵎⵓⵏ ⴰⴷⵉⵎⵓⵟⵔⴰⵜ. ⵜⵎⵍⴰ ⵜⵣⵡⴰⵔⵜ ⵏ ⵓⵎⵟⵏ ⴳⴰⵔ ⴰⵙⵓⵔⵙ ⵍⵍⵉⴳ ⵜⵍⵍⴰ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ. ⵉⵙⵉⵔⵉ ⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓ ⵏⵜⵜⴰⵏ, ⵉⵙⴰⵡⵍ ⴳⵢ ⵜⵎⴰⴳⵉⵜ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ, ⵉⵎⵍ ⵎⴰⵙ ⵜⴷⴷⵔ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⴷ ⵜⵖⵔⵎⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴳ ⵡⴰⵎⵓⵔ ⵏⵏⵖ ⵓⴳⴳⴰⵔ ⵏ 50 ⵏ ⵜⴰⵙⵓⵜ. ⵖⵉⴽⵍⵍⵉ

ⵜⵉⵏⵎⵍ, ⵜⵙⵎⵓⵏ ⴰⴽⴽⵯ ⴰⵙⵙⵏ ⵏ ⵜⵓⴷⵔⵜ. ⴰⵙⵙⵏ ⴰⴷ ⵉⵣⴷⵉ ⴷ ⴽⵓ ⵎⴰⴷ ⵉⵙⴽⴰⵔ ⵓⴼⴳⴰⵏ ⴳ ⵜⵓⴷⵔⵜ ⵏⵏⵙ ⴽⵔⴰ ⵉⴳⴰⵏ ⴰⵙⵙ. ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⴰⴷ ⵓⵔ ⵜⴳⴰ ⵜⵉⵏ ⵢⴰⵏ ⵓⴼⴳⴰⵏ ⵙ ⵉⴳⴼ ⵏⵏⵙ, ⵜⴳⴰ ⵜⵉⵏ ⵜⴰⵙⵓⵜⵉⵏ. ⴰⵔ ⵜⵎⵎⴰⵍ ⵜⵓⵔⵎⵜ ⵏ ⵎⵉⴷⴷⵏ ⵍⵍⵉ ⴷⵔⵓⵏⵉⵏ ⵜⵓⴷⵔⵜ, ⴷ ⵎⴰⴷ ⴽⴽⵓⵙⵏ ⴳ ⵡⵉⵍⵍⵉ ⵣⵔⵉⵏⵉⵏ. ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⴰⴷ ⵜⴳⴰ ⵜⴰⵏⴰⵎⵓⵏⵜ ⵓⵔ ⴷ ⵜⵉⵏ ⵡⴰⴷ ⵏⵖ ⵜⴰⴷ. ⵙ ⵓⵎⴰⵜⴰ, ⵉⵃⵡⴰⵛⵏ ⴷ ⵉⵣⵍⴰⵏ ⴷ ⵓⵎⵉⵢⵢⵏ ⴷ ⵍⵄⵡⴰⵢⴷ ⵏ ⵜⵓⴷⵔⵜ ⴰⵔ ⵜⵜⵎⴰⵜⵜⴰⵢⵏ ⵜⴰⵙⵓⵜ ⵙ ⵜⴰⵙⵓⵜ. ⵎⵓⵏⵏ ⴱⴷⴷⴰ ⴷ ⵉⵣⵎⴰⵣ ⵖⵉⴽ ⵍⵍⵉ ⴳⴰⵏ, ⴰⵔ ⵜⵜⵏⴼⴰⵍⵏ ⵉⵎⵉⵇ ⵙ ⵉⵎⵉⵇ.

ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵏⵜⵜⴰⵜ ⵜⴳⴰ ⴳ ⵡⴰⵏⴰⵡ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⵉⵡⵉⵏ ⵍⵍⵉ ⵓⵔ ⵜⵜⵢⴰⵔⴰⵏⵉⵏ. ⵉⵎⴰⵙⵙⵏ ⵏ ⵏ ⵓⵏⵢⴰⵍⴽⴰⵎ ⴳⵉⵙ, ⴳⴰⵏ ⵜⵏ ⵉⵎⵣⴳⴰⵏ ⴷ ⵉⵎⵉ. ⵓⵔ ⵜⴽⵓⵔ ⴳⴼ ⵜⵉⵔⵔⴰ. ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⴳ ⵓⵎⵣⵔⵓⵢ ⵏⵏⵙⵏ ⵓⵖⵣⵉⴼ, ⵎⵢⴰⵔⵏ ⴰⵔ ⵜⵜⴰⵔⴰⵏ ⵙ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵉⵏ ⵙⵓⴳⵔⵏⵉⵏ ⵏ ⵜⵎⵜⵜⵉⵏ ⵢⴰⴹⵏⵉⵏ... ⵥⵍⵉⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⴰⵡⴰⵍ ⵏⵏⵙⵏ (ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵜ) ⵉ ⵓⵏⵢⴰⵍⴽⴰⵎ ⵙ ⵉⵏⴼⵓⵔⵏ ⴳⴼ ⵜⵖⴰⵡⵙⵉⵡⵉⵏ ⵏ ⵜⵓⴷⵔⵜ. ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵉⵏ ⵙⵓⴳⵔⵏⵉⵏ ⴰⵎ ⵜⴰⵍⴰⵜⵉⵏⵜ, ⵜⴰⴼⵉⵏⵉⵇⵜ, ⵜⴰⴳⵔⵉⴽⵜ ⴷ ⵜⴰⵄⵔⴰⴱⵜ ⴰⵙ ⵜⵜⴰⵔⴰⵏ, ⵖⵉⴽ ⵍⵍⵉ ⵙⵔⵔⵏⵜ ⵙⵎⴰⵙⴷⴷⴰⵏ ⵉⵛⴱⵓⴽⵏ ⵏⵏⵙⵏ ⵓⵏⵚⵉⴱⵏ. ⵜⴰⵙⵜⵔⴰⵜⵉⵊⵉⵜ ⴰⴷ ⵜⴰⵇⴱⵓⵔⵜ, ⵜⵓⵊⵊⴰ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵜ ⴷ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴳ ⵜⵓⴷⵔⵜ ⵏ ⵓⵏⵡⴰⵍ. ⵖⴰⵢⴰⵏⵏ ⴰⴼ ⵜⵜⵖⴰⵎⴰ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵜⵓⵜⵜⵍⴰⵢⵜ ⵎⵓ ⴷⵔⵓⵙⵏⵜ ⵜⴳⵓⵔⵉⵡⵉⵏ ⵜⵉⵎⴰⵢⵏⵓⵜⵉⵏ ⴳ ⴱⵕⵕⴰ ⵏ ⵜⴳⵓⵔⵉⵡⵉⵏ ⵏ ⵉⵛⴱⵓⴽⵏ ⵏ ⵜⵓⴷⵔⵜ ⵜⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓⵜ. ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵉⵙ ⴰⴷ ⴽⴰ ⵜⵜⴰⵙⵉⵏ ⵎⴰⵏ ⵜⵉⴳⵓⵔⵉⵡⵉⵏ ⴰⴷ ⴷⴰⵔ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵉⵏ ⵙⵓⴳⵔⵏⵉⵏ. ⵜⴰⵙⵜⵔⴰⵜⵉⵊⵉⵜ ⴰⴷ ⵏ ⵓⵙⵓⴼⴷ, ⵜⵓⵊⵊⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴳ ⵜⵓⴷⵔⵜ, ⵎⴰⵛⵛ ⴰⵔ ⵜⵜⵎⴷⵓ ⵉⵎⵉⵇ ⵙ ⵉⵎⵉⵇ. ⴰⵔ ⵜⴼⴼⴰⵍ ⵍⵎⵔⵔⵙ ⵏⵏⵙ ⵉ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵉⵏ ⵢⴰⴹⵏⵉⵏ. ⴰⴳⴷⵣ ⴷ ⵜⵖⴰⵡⵙⵉⵡⵉⵏ ⵏ ⵜⵙⴱⴱⴰⴱⵜ, ⵖⵉⴽⴰⵏⵏ ⵓⵍⴰ ⵜⵉⵖⵔⵉ ⵏ ⴷⴷⵉⵏ, ⵉⵡⵙⵏⵜ ⴱⴰⵀⵔⴰ ⴳ ⵓⵙⵙⵎⴷⵓ ⴰⴷ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ. ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵜⵇⴱⵉⵍⵉⵏ ⵜⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵉⵏ ⵣⵓⵏ ⴷ ⵜⵉⴷⵔⴰⵔⵉⵏ (ⵊⴱⴰⵍⴰ), ⴷ ⵉⵛⴰⵡⵉⵢⵏ ⴷ ⵉⴷⵓⴽⴽⴰⵍⵏ ⵓⵔ ⴰⵔ ⵙⵓⵍ ⵙⴰⵡⴰⵍⵏ ⴰⵙⵙ ⴰⴷ ⵖⴰⵔ ⵜⴰⵄⵔⴰⴱⵜ, ⵜⵜⵓⵏ ⵖⵉⵍ ⴰⴷ ⵉⵙ ⴳⴰⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ, ⵖⴰⵍⵏ ⴰⴽⴽⵯ ⴷ ⵉⵙ ⴳⴰⵏ ⴰⵄⵔⴰⴱⵏ. ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵍⵍⵉ ⵡⴰⵍⴰⵏⵉⵏ ⵉⵛⴱⵓⴽⵏ ⵏ ⵓⵏⴱⴰⴹ ⴳ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ, ⴱⵏⵓⵏ ⵜⵉⴱⵔⴳⵍⴷⴰⵢ, ⵏⴱⴹⵏ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⵙ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵜ ⵜⴰⵄⵔⴰⴱⵜ ⵍⵍⵉ ⵉⴳⴰⵏ ⵜⵉⵏ ⵓⵙⵓⴼⴷ. ⵉⵎⵓⵃⴷⵉⵢⵏ ⵍⵍⵉ ⵏⴱⴹⵏⵉⵏ ⴽⵔⴰ ⵉⴳⴰⵏ ⵜⴰⵙⴳⴰ ⵏ ⵜⵙⴳⴳⵡⵉⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ (ⵜⴰⵎⴰⵣⵖⴰ), ⵍⵇⵎⵏ ⴰⵙ ⴷ ⵜⴰⵏⴷⴰⵍⵓⵙⵜ, ⵙⵙⵏⵜⵉⵏ ⴰⵙⵙⴷⵓⵙ ⵏ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵜ ⵜⴰⵄⵔⴰⴱⵜ, ⵙⵉⵍⴰⴷ ⴰⴽⴽⵯ ⵍⵍⵉⵖ ⴷ ⵉⵙⵙⴽⵛⵎ ⵓⴳⵍⵍⵉⴷ ⵢⴰⵄⵇⵓⴱ ⵍⵎⵏⵚⵓⵕ ⵙ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⵜⵉⵇⴱⵉⵍⵉⵏ ⵜⴰⵄⵔⴰⴱⵉⵏ (ⴰⵢⵜ ⵀⵉⵍⴰⵍ, ⴰⵢⵜ ⵎⴰⵄⵇⵉⵍ ⴷ ⴰⵢⵜ ⵙⵓⵍⴰⵢⵎ).. ⵜⴰⵏⴱⴰⴹⵜ ⵏ ⴰⵢⵜ ⵎⵔⵉⵏ (ⴱⴰⵏⵓ ⵎⴰⵔⵉⵏ) ⵏⵜⵜⴰⵜ ⵜⵙⵓⵔⵔⵓ ⴱⴰⵀⵔⴰ ⴰⵙⵓⴳⵔ ⵏ ⵜⵄⵔⴰⴱⵜ, ⵍⵍⵉⵖ ⵙⵙⵉⵏⴼⵏ ⵉⴳⵍⴷⴰⵏ ⵏⵏⵙ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴳ ⵍⴰⴷⴰⵏ ⴷ ⵉⵏⴰⵡ ⵏ ⵜⵥⴰⵍⵍⵉⵜ ⴷ ⴽⵔⴰ ⵉⴳⴰⵏ ⵜⴰⵡⵓⵔⵉ ⵜⵓⵏⵚⵉⴱⵜ.

ⴰⵜⵉⴳ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵢⴰⵎⵓⵎ ⴱⴰⵀⵔⴰ ⴳ ⵓⵣⵎⵣ ⵏ ⵜⴰⵡⴰⵏⴽⵜ ⵜⴰⵜⵔⴰⵔⵜ. ⵙⴳ ⵍⵍⵉⵖ ⴷ ⵜⴽⵛⵎ ⴼⵕⴰⵏⵚⴰ, ⵜⵏⴱⴹ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⵏⵖ (1912), ⵜⵓⵔⵔⵉ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴰⵔ ⵜⵜⴰⵎⵓⵎ, ⴰⵔ ⵜⵜⵎⵜⴰⵜ ⴳ ⵜⵎⴷⵉⵏⵉⵏ ⵜⵉⵎⵇⵔⴰⵏⵉⵏ ⵜⵉⵎⴰⵢⵏⵓⵜⵉⵏ ⵍⵍⵉ ⵉⵜⵜⴰⵡⵙⴽⴰⵔⵏ ⵃⵓⵎⴰ ⴰⴷ ⴼⵙⵉⵏⵜ ⵜⵉⵎⵓⴽⵔⵉⵙⵉⵏ ⵏ ⵜⴷⴰⵎⵙⴰ ⵜⴰⵎⴰⵢⵏⵓⵜ. ⵜⵉⵎⴷⵉⵏⵉⵏ ⴰⴷ ⵍⵍⵉⵙ ⴷⴷⴰⵏ ⴽⵉⴳⴰⵏ ⴷ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ, ⵓⵔ ⴳⵉⵙⵏⵜ ⵜⵙⵓⴳⵔ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ. ⵓⵔ ⵜⵙⵓⴳⵔ ⴰⵛⴽⵓ ⵓⵔ ⵜⵙⴼⴰⵢⴷ ⴳ ⵉⵎⴰⵙⵙⵏ ⵉⵎⴰⵢⵏⵓⵜⵏ ⵏ ⵜⴰⵡⴰⵏⴽⵜ ⵜⴰⵜⵔⴰⵔⵜ: ⵓⵔ ⵜⵍⵍⴰ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴳ ⵜⵉⵏⵎⵍ, ⵓⵍⴰ ⴳ ⵉⵎⴰⵙⵙⵏ ⵏ ⵓⵏⵢⴰⵍⴽⴰⵎ ⴰⵏⴰⵎⵓⵏ (ⵉⵍⴽⵎⵏ ⴽⵓ ⵢⴰⵏ) .

ⴳⴰⵔ ⵍⵎⵔⵔⵙ ⵍⵍⵉⵖ ⵜⵍⵍⴰ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵉⴳⵎⵊ ⴱⴰⵀⵔⴰ ⴳ ⵓⵣⵎⵣ ⵏ ⵜⴷⵔⴼⵉⵜ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ. ⵜⵓⵔⵔⵉ ⵜⴰⵄⵔⴰⴱⵜ ⵍⵍⵉ ⵎⵓ ⵜⵙⵙⴳⵓⵜ ⵜⵉⵏⵎⵍ ⴷ ⵜⵎⵙⵙⴰⴳⵓⵔⵜ ⴰⵙⵓⴳⵔ ⵏⵏⵙ

ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ ⴳ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ
ⴰⵙⵎⵎⴰⵇⵍ ⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓ

ⵍⵃⵓⵙⴰⵢⵏ ⵓⵄⵥⵥⵉ

ⵜⴰⵣⵡⴰⵔⵜ

ⵡⴰⵜⵙⵖ ⵙ ⵜⵡⵉⵙⵉ ⴰⴷ ⵉⵏⵓ ⴳ ⵓⴱⴰⵔⴰⵣ ⵏ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵙ ⵉⵎⵉⵙⵙ ⵏ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴷ ⵉⵙⴽⴽⵉⵍⵏ ⵏⵏⵙ ⵜⵉⵀⵉⵏⵖ, ⴰⴷ ⵙⵙⵉⵎⵖⵓⵔⵖ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵜ ⴷ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ. ⵜⵉⵔⵔⴰ ⴳⴰⵏⵜ ⴷⴰⵔⵉ ⵜⴰⵢⵔⵣⴰ ⵏ ⵜⵓⴷⵔⵜ. ⵜⴰⵡⵓⵔⵉ ⵎⵇⵇⵓⵔⵏ ⴰⴷ ⵉⴳⴰ ⵓⵥⵓ ⵏ ⵜⴰⴷⴷⴰⴳⵉⵏ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ. ⵜⴰⵢⴰⵀⵓⵜ ⵏ ⵜⴰⴷⴷⴰⴳⵉⵏ ⵜⵙⵖⴰⵡⵙⴰ ⵙ ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵉⵙⴳⴳⴰⵙⵏ, ⵎⴰⵛⵛ ⵔⴰⴷ ⵙⵓⵍ ⵛⵛⵉⵏ ⵡⵉⵢⵢⴰⴹ ⵜⴰⵢⴰⵀⵓⵜ ⴰⴷ, ⵏⵖ ⴽⴰ ⵙⵓⵏⵀⴰⵏ ⴳ ⵓⵎⴰⵍⵓ ⵏ ⵜⴰⴷⴷⴰⴳⵉⵏ ⴰⴷ. ⴰⵖⴰⵏⵉⴱ (ⴰⵙⴰⵔⴰ) ⵉⴳⴰ ⵉ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵜ ⵏⵏⵖ ⴰⵙⴽⵔⵣ ⵏ ⵜⵓⴷⵔⵜ. ⵉⵎⵖⵏⴰⵙⵏ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴰⵔ ⵙⴽⴰⵔⵏ ⵢⴰⵜ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵉⵀⵓⵍⴽⵉⵏ ⴳ ⵉⴳⵔ ⵏ ⵜⵢⵔⵣⴰ ⵏ ⵜⵓⴷⵔⵜ. ⵔⴰⴷ ⵎⵍⵖ ⴳ ⵓⵎⵣⵡⴰⵔⵓ ⵎⴰⴷ ⵉⴳⴰ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷ, ⵙⴰⵡⵍⵖ ⵉⵍⵎⵎⴰ ⴳⵀ ⵍⵎⵔⵙ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⴳⵉⵙ. ⵜⵉⵡⵉⵙⵉ ⵉⵏⵓ ⴷ ⵉⵙⵉⵙⵀⵉⵡⵏ ⵉⵏⵓ ⴳ ⵓⴱⴰⵔⴰⵣ ⴰⴷ, ⴳⴰⵏ ⵖⴰⵔ ⴰⵙⵎⵎⴰⵇⵍ ⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓ. ⵉⵔⴱⴰⵜⵏ ⴷ ⵜⵔⴱⴰⵜⵉⵏ ⵏ ⴱⵉⴽⵙⵏⵉⵏ ⵙ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⴷ ⵉⴷⵍⵙ ⵖⵉⵏ ⴰⴷ ⵙⵎⴷⵏ ⵜⴰⵡⵓⵔⵉ ⴰⴷ, ⵀⵔⵏⵏ ⵜⵜ, ⴳⵉⵏ ⴰⵙ ⵉⵎⴰⵙⴰⵏ. ⵉⵙⴰⵀⵀⵏ ⵍⵍⴰⵏ, ⵓⴳⴳⵓⴳⵏ ⵍⵍⴰⵏ, ⵓⵔ ⴰⵔ ⵙⵓⵍ ⵏⵙⵙⵡⴰ ⵙ ⵜⴱⵓⵇⴰⵍⵜ. ⵜⴰⴳⵓⵔⵉ ⵉⵔⵓⵀⴰⵏ ⴰⵖ ⵔⴰⴷ ⵎⵎⵉⴳⴳⵉⵔⵏ ⵡⵉⵍⵍⵉ ⵔⵓⵀⴰⵏⵉ, ⵍⵍⵉ ⵙ ⵉⵏⵏⴰ ⵉⴳⵍⵍⵉⵏ ⵏ ⵓⵣⴰⵢⴽⵓ ⴳ ⵉⵣⵍⴰⵏ ⵏⵏⵙ.

1 <u>ⴰⵙⵎⵎⴰⵇⵍ ⵀ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ</u>

ⵢⴰⵏ ⵔⴰⴷ ⵉⵙⴰⵡⵍ ⴳⵀ ⵍⵎⵔⵙ ⴷ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⴳ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴳ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⵏⵏⵖ, ⵉⵇⴰⵏ ⵜ ⵉⴷ ⴰⴷ ⵣⵡⴰⵔ ⵉⵎⵍ ⵎⴰⴷ ⵉⴳⴰⵏ ⴰⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ. ⵎⴰⵢⴰⴷ ⵉⵙⵖⴰⵡⵙⴰ ⵙ ⵓⵙⵀⵔⵓⵔⵉ ⵏ ⵜⴳⵓⵔⵉⵡⵉⵏ (ⴰ) ⵍⵍⵉ ⵔⴰⴷ ⵉⵕⵥⵎ ⴰⴱⵔⵉⴷ ⵉ ⵓⵙⵎⵎⴰⵇⵍ ⴳⵀ ⵜⵍⴰⵍⵉⵜ ⴷ ⵜⵍⴽⵔⴰ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙ ⴰⴷ(ⴱ) .

<u>ⴰ – ⴰⵙⵀⵔⵓⵔⵉ ⵏ ⵜⴳⵓⵔⵉⵡⵉⵏ</u>

ⴳ ⵜⴰⵏⵏⴰⵢⵜ ⵉⵏⵓ ⵜⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓⵜ, ⵔⵉⵖ ⴰⴷ ⵉⴷⵓⵍ ⵉⵎⵖⵔⵉ ⵙ ⵜⴳⵓⵔⵉ ⵏ ⵓⴷⵍⵙⴰⵏ. ⵎⴰⴳⴳ ⵍⵍⵉⵖ ⵓⵔⵉⵖ “ⴰⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ” ⵓⵔⴷ “ⴰⵎⵓⵙⵙⵓ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ”?

ⵜⴰⴳⵓⵔⵉ ⵏ ⵓⴷⵍⵙⴰⵏ, ⵜⴷⴷⴰ ⴷ ⴳ ⵓⴷⵍⵉⵙ ⵍⵍⵉ ⵉⴳⴰⵏ ⵉⵎⵉⵙⵙ ⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓ ⴳ ⵓⵎⵣⵔⵓⵢ ⵏ ⵓⵙⵙⵉⵎⵖⵓⵔ ⵏ ⴽⵔⴰ ⵉⴳⴰⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ. ⴰⴷⵍⵉⵙ ⵉⴳⴰ ⴰⵎⴰⵙⴰⵢ ⵏ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵍⵍⵉ ⴳⴰⵏⵉⵏ ⵉⵎⵉⵙⵙ ⵏ ⵓⵃⴹⵓ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ. ⴰⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴷ ⵓⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵛⴽⵓ ⵉⵎⵎⴰⵖ ⴰⴷ ⵉⵙⴽⵔ ⴳ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵏ ⵓⴷⵍⵉⵙ, ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵏ ⵜⵉⵔⵔⴰ. ⴰⵀⵔⴰⴽ ⵉ ⵡⴰⵜⵉⴳ ⵏ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⴳ ⵉⴳⵔ ⵏ ⵓⵃⴹⵓ ⴷ ⵓⵙⵙⵉⵎⵖⵓⵔ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴰⴷ ⵉⵀⴽⴰⵏ ⴰⵙⵙⴰⵖ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷ.

ⵜⴰⴳⵓⵔⵉ ⵏ “ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ” ⵏⵜⵜⴰⵜ ⵜⴳⴰ ⵜⴰⴳⵓⵔⵉ ⴱⴰⵀⵔⴰ ⵢⵓⵔⵔⵓⵏ. ⴰⵎⵎⴰⴽ ⵏⵖⴷ ⴰⵏⴰⵎⴽ ⵏ ⵜⴳⵓⵔⵉ ⴰⴷ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵢⵓⴳⵔ ⵓⴳⴳⵓⴳ ⵏⵏⵙ ⵡⵉⵏ ⵜⴳⵓⵔⵉ ⵏ ⴰⵙⵙⵏ ⵍⵍⵉ ⵉⵍⵍⴰⵏ ⴳ ⵉⴷⵍⵉⵙⵏ. ⵜⴰⴳⵓⵔⵉⵏ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵏⵜⵜⴰⵜ, ⵓⵔ ⵜⵡⴰⵜⵙ ⵖⴰⵔ ⴰⵙⵙⵏ ⵏ ⵜⵉⵔⵔⴰ , ⵡⵉⵏ ⵉⴷⵍⵉⵙⵏ ⴷ ⵡⵉⵏ

Dès lors, la question qui se pose est: quel est le rôle de la femme dans l'évolution socioculturelle de notre société en général ?

La réponse à cette question permet de:

1) comprendre et faire connaître le rôle de la femme dans l'évolution socioculturelle,

2) susciter la recherche sur le rôle de la femme dans le développement durable et intégré de notre pays. L'objectif visé est de mettre en relief le rôle de la femme dans la préservation et la promotion de la langue et de la culture amazighes.

En effet, au sein de la société traditionnelle, la femme amazighe a joué un rôle primordial dans la production et la préservation culturelles amazighes. Sa participation active dans les différents domaines de la vie économique, culturelle et sociale a fait d'elle *la garante* de la préservation et de la transmission de la langue et de la culture depuis des temps immémoriaux.

Le présent ouvrage est dédié à l'examen de quelques questions qui gravitent autour du rôle de la femme dans la préservation et la promotion de la culture amazighe dans la perspective de contribuer au développement durable de la société marocaine.

Introduction

La recherche s'intéresse de plus en plus au statut et à la condition de la femme. C'est le résultat d'une prise de conscience, dû à la dynamique du mouvement des femmes revendiquant plus d'égalité entre les deux sexes dans tous les domaines. Leur plaidoyer part du fait que les progrès réalisés dans le champ du droit constituent une importante étape vers un développement global basé sur la valorisation du capital humain. La revendication de plus d'égalité s'inscrit dans le cadre du respect des droits humains tels qu'ils sont reconnus au plan international.

Ce mouvement de mobilisation générale trouve son écho dans notre pays, le Maroc, et se manifeste par une aspiration croissante à l'égalité juridique, économique, sociale et culturelle. Il aide ainsi à conforter notre société dans ses choix démocratiques et modernistes.

Le thème abordé dans les Actes du colloque constitue l'un des points essentiels du débat général qui anime la société marocaine, débat qui contribue à dégager une stratégie pour réaliser un développement national global.

Dans cette approche volontariste, certains acteurs continuent d'aborder le rôle et le statut de la femme à travers une vision étroite se résumant au rôle de celle-ci dans la lutte pour la libération et l'indépendance ou au poids historique de certaines femmes du Maroc. Réductrice, une telle approche, malgré les bonnes intentions de ses auteurs, ne pourrait occulter le rôle prépondérant que la femme joue dans tous les domaines liés au progrès et au développement de notre société.

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué à la publication des actes de ce colloque, en l'occurrence:

- M. Ahmed BOUKOUS, Recteur de l'IRCAM, pour son soutien inconditionnel à toutes les activités consacrées à la femme amazighe (Colloques et célébration de la Journée Internationale de la Femme depuis 2004 à l'IRCAM),

- Tous les participants pour la qualité des débats,

- Mme Hakima BOUKHRIS, MM. El Houssine OUAAZZI, Mohamed ALAHYANE, Mustapha JLOK et Hammou BELGHAZI pour leurs contributions aussi bien pendant la tenue du colloque que pendant la préparation de la publication,

- M. El Khatir ABOULKACEM pour sa révision des textes amazighes en tifinaghe,

- M. Ahmed CHAABIHI pour sa révision de la communication en langue anglaise du chercheur Khadija SKKAL,

- Le Personnel de la bibliothèque de l'IRCAM ainsi que celui de l'Unité d'Edition pour leur aimable concours.

Pour le comité scientifique
Lhoucine AIT BAHCINE

SOMMAIRE

Publications de l'Institut Royal de la Culture Amazighe

Série : Colloques et séminaires - N°14 -

Titre	:	La femme et la préservation du patrimoine amazighe
Edition Scientifique		Ait Bahcine Lhoucine
Éditeur	:	Institut Royal de la Culture Amazighe
Réalisation et suivi	:	Centre de la Traduction, de la Documentation, de l'Édition et de la Communication (CTDEC)
Photo de la couverture	:	Image-symbole de la déesse Tanit
Dépôt légal	:	2008 MO 1419
ISBN	:	9954 - 28 - 005 -7
Imprimerie	:	Imprimerie Al Maârif Al Jadida - Rabat

ⵜⴰⴳⵍⴷⵉⵜ ⵏ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ
ⴰⵙⵉⵏⴰⴳ ⴰⴳⵍⴷⴰⵏ
ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ



ROYAUME DU MAROC
INSTITUT ROYAL
DE LA CULTURE AMAZIGHE

Série : Colloques et séminaires : - N°14 -

ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ ⴷ ⵓⵃⵓⴹ ⵏ ⵜⴰⴽⵙⵉ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ

La femme et la préservation du patrimoine amazighe

Coordination : Lhoucine Aït Bahcine

Rabat 2008

La femme et la préservation du patrimoine amazighe

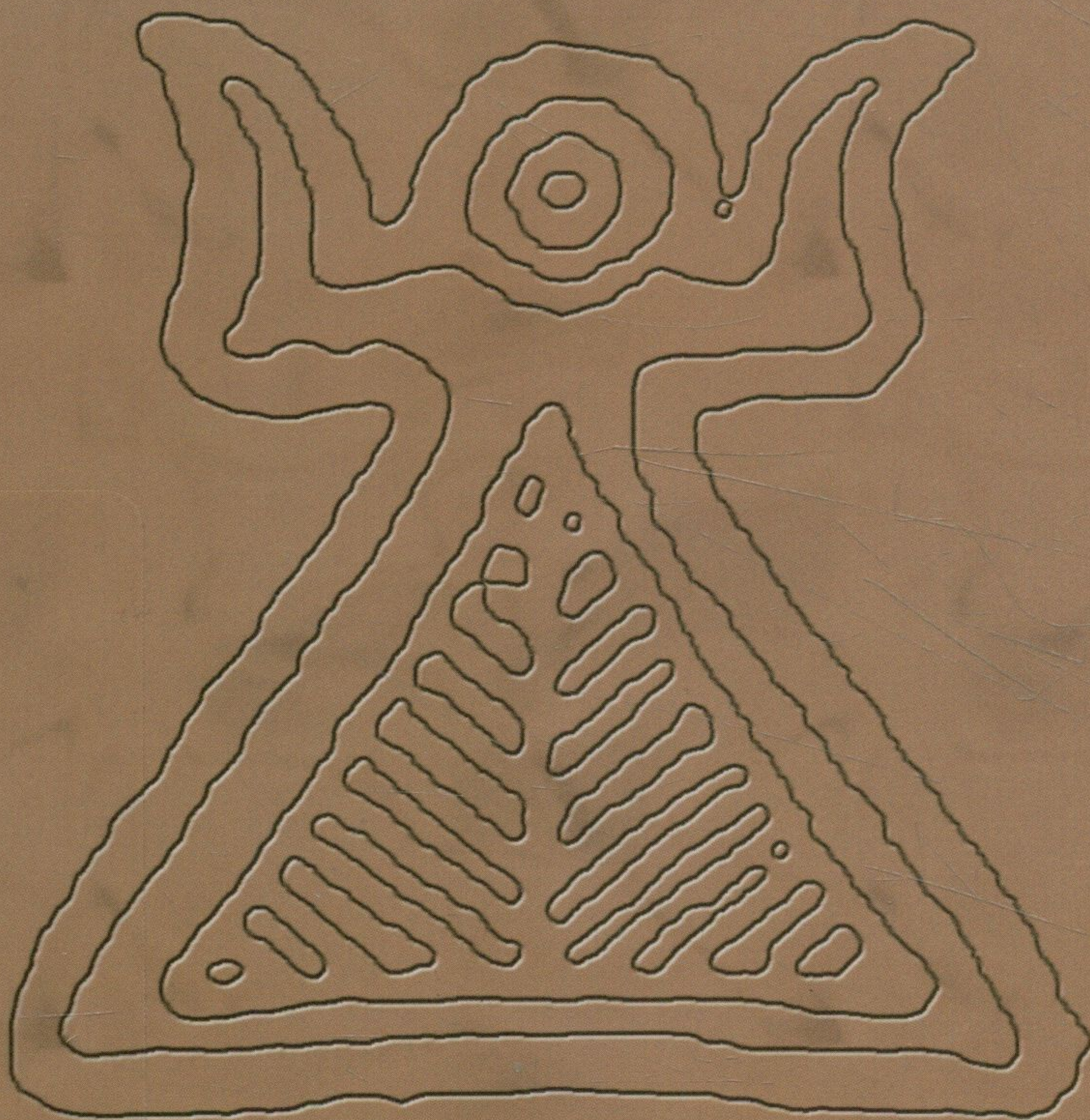


المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

INSTITUT ROYAL DE LA CULTURE AMAZIGHE

ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ ⴷ ⵓⵃⵓⴹ ⵏ ⵜⴰⵢⵙⵉ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ

La femme et la préservation du patrimoine amazighe



Actes du colloque national organisé les 26 et 27 Juillet 2005

Coordination : Lhoucine Aït Bahcine

29DH